د. غـالى شـكـرى

أزمة الجنس في القصة العربية

دار الشروق

أزمة الجنس
في القصة العربية

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
برقيا : شروق - تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

مقدمة الطبعة الرابعة

ربما كان هذا الكتاب أحد مؤلفاتي القريبة من نفسي لسبب بسيط انه أول كتاب لي في النقد الأدبي ، وقد صدر للمـرة الأولى عام ١٩٦٢ أي منذ أكثر من سبعة وعشرين عامًا .

وهنـاك سبب آخر لاعتـزازي بهذا الكتـاب فقـد فتـح افقًا أمـام النقـاد والدارسين الشباب جرؤا على اقتحامه بعد طـول تردد ، فقد أصبحت العلاقة بين الرجل والمرأة في مقـدمة العلاقات التي يبحثها النقـد الأدبي في النصوص التي تناولتها من كتابات المعاصرين .

وقد كان هذا الموضوع من المحرمات ، بـالرغم من أن الأدباء يتصدون له في رواياتهم وقصصهم .. وبالرغم من أنـه محور غني بالتوجهات التي املت على الكتّاب مادتهم وصـاغت أشكالها إننا بـرفقة هؤلاء الكتّاب والكـاتبات لا نزداد وعيًا فحسب بدورهـم الاجتماعي أو بالقيمة الجمالية لاعمالهم ، وإنما نتعرف تعـرفًا حميماً على دور الفنون الأدبية في تجسيـم القيم خلال مـرحلة تاريخيـة من تطور أحـد المجتمعات . وهو دور يفصـح لنا عن المكبـوت من « حركـة » هذه القيـم ، ويفضـح المسكـوت عنه مـن التناقضـات الخافية تحت السطح .

والعـلاقة بين الـرجل والمرأة عنـوان كبير لاشكاليـات التقدم والتخلـف والتطور والارتـداد . والكتّاب لا يعكسـون في كتابـاتهم مواقـف فرديـة ، بل يجسدون رؤى الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعيـة التي ينتمون إليها أو التي انـدغمت مصـالحهـا في أصـواتهم . إننـا إذن من خلال اللحظـة الجمالية نستكشف لحظات أخرى لا تقل سخاءً في العطاء .

غالي شكري

مدخل
الجنس والفن والإنسان

١ ـ محور الفن منذ فجر التاريخ

لعل عظمة الانسان الاول تكمن فى صراعه الجبار مع الطبيعة فى تلك المرحلة الباكرة من تاريخ البشر . ذلك أنه رأى نفسه فجأة أمام أعداء لم يتعرف بهم بعد تعرفاً كافياً . فالوحوش تزغرد بطونها حين تراه ، والليل يرخى على عينيه ستاراً كثيفاً أسود ، والسماء ترشق جسده بأسياخ ملتهبة تارة ، أو تحول الدماء فى عروقه الى سائل من الثلج تارة أخرى . والفضاء الهائل يلف كيانه الضئيل فى ثوب خرافى ، وكأنه فى حلم مزعج .

كان الانسان الأول لذلك بطلاً ، حين يزحف على بطنه اذا اتصلت بأنفه رائحة قادمة من رمة حيـوان ، أو كومة من الديدان ، أو شجـرة فاكهة يتسلق عليها ، بما تبقى لديه من عادات قديمة .

وفى أحيـان كثيرة ، كان يلتقى الرجل البدائى بالمرأة ، فيحس فى قربها حنيناً ورغبة مبهمة .. ثم يزدادان قرباً وتآلفاً ، وتتبدد الرغبة المبهمة رويداً ، فى اتصال بدنى حميم .

وهكذا لم تعد العلاقة الجنسية فى ذلك الوقت البعيد ، أن تكون هذا اللقاء الخاطف السريع ، فى غمرة الكفاح المضنى من أجل البقاء . وهكذا أيضاً نقف على أن الانسان الأول لم ير « الجنس » كاحدى « مشكلات » حياته ، وان رآه بالفعل « كحاجة ملحة » .

وليس شك أن هذا الانســان ـ فى ظل ظروفه الصـحية المريرة ، وتكوينه العضوى البدائى ـ كان يجتـاز مرحلة ذهـول تعبر عن الجانب الذهنى لطفولة الجنس البشرى . ومن ثم لم يكن واعياً تماماً بكل مايحيطه

من مظاهر وأحداث . وبواسطة هذا الذهول ، يفسر علماء الأنثروبولوجيا كيف أن فنوناً لتلك الفترة لم تصلنا على الاطلاق .

ولكن الطور الجديد فى حياة الانسان ، كان يجمع بين أفراده فى فئات متفرقة بعد أن نجحوا فى تحويل الحجارة الى أسلحة صغيرة ، تمكنوا بها من اصطياد الحيوان .

وما أن تكونت هذه الجماعات ، وبمعنى أدق ، ما أن تكون المجتمع الانسانى الأول ، حتى بدأ الاحتكاك الذهنى بين عقول الأفراد ، يولد خبرات أكثر نضجاً ، ويذيب الى حد كبير ، ما يكسو وعيهم من ذهول ، ويدفع بهم شيئاً فشيئاً الى مراحل أكثر تقدماً كلما استطاعت رءوسهم أن تفسر مظهراً ما فى الطبيعة .

وكان من النتائج الهامة لنشأة المجتمع البدائى ، أن تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة وأصبحت العلاقة بينهما أكثر من لقاء خاطف سريع .. وتغير بالتالى معنى « الجنس » الذى ترسب فى كيانهما خلال النضال الفردى فى الغابة . وقد كشفت لنا بحوث العلماء عن معنى « الجنس » الجديد الذى رافق المجتمع الأول فى ظل الزواج الجماعى . فقد استطاع الانسان آنذاك أن يعبر عن هذا المعنى فى بواكير فنونه . وفى أحد طقوسهم السحرية كانوا يرمزون للعضو الذكرى بسيف أو بحربة ، ويرمزون للعضو الأنثوى بحفرة . ويمارسون رقصات سحرية يعتقدون أنها تحدث الخصب ، بتمثيل العملية الجنسية . كالذى يرويه يونج عن بعض القبائل الاسترالية ، من أنهم اذا جاء الربيع يحفرون حفرة فى الأرض ، ويحيطونها بالشجيرات لتمثل عضو الأنثى ، ويرقصون حولها طول الليل ، وهم ممسكون بالحراب أمامهم فى هيئة تمثل عضو الذكر ، ثم يقذفونها فى الحفرة ، وهم يصيحون : « ليست حفرة ، ليست حفرة ، بل فرج » (١)

---

(١) النص مأخوذ من كتاب «البطل في الادب والاساطير» للدكتور شكرى عياد .

والمفهوم الجنسى الذى نتعرف عليه ، من خلال هذا المثل ، هو أن العلاقة الجنسية لم تعد هذه « الحاجة الملحة » التى كان يشعر بها الانسان قبلاً وحسب .. وانما أضحت وسيلة للتكاثر العددى الذى يزيد من قدرة الجماعة على مواجهة الأعداء فى الغابة . كان الكفاح الجماعى هو نواة المعنى الجديد ، ثم راحـوا يرمزون به لبقيـة أنواع التكاثر ، اذ رأوا النباتات تزدهر اخضراراً فى الربيع ، وتذبل فى بقية فصول السنة ، فكان « التعبير الجنسى » للاخصاب ، يفتق أذهانهم على تلك الرقصـات السحرية . فاذا أضفنا أن الملكية الجماعية لكل شىء ، كانت الطابع المميز للمجتمع البدائى، استطعنا أن نقول فى غير حذر ، بأن الجنس لم يكن احدى مشكلات هذا المجتمع فى ظل الزواج الجماعى ، الذى يتيح فرصاً متسـاوية لأعضـاء الجماعة .. ومن ثم كان التعبير الفنى المباشر عن هذه العلاقة ، هو الرمز بها الى الخصب والنماء والحياة .

***

ولكن طوراً تقدمياً جديداً ، كان فى انتظار الانسان .. فقد تحللت الملكية المشاعية ، بمصاحبة الظروف الطارئة الجديدة .. ونرى ملامح التقدم فى قدرة الانسان ونجاحه فى استئناس بعض الحيوانات وتربيتها والاشتغال بالرعى .. ثم فى تعرفه على بعض أسرار هذه النباتات التى تنمو فى الربيع وتذبل فيما بعد .. وعرف الزراعة . وبواسطة الرعى والزراعة ـ أى بعد أن تغيرت وسائل انتاج مقومات حياته من آلات الصيد الى قطعة الأرض دخل الانسان مرحلة جديدة هى مرحلة « الملكية الفردية » .. اذ سرعان ما هيمن على أكبر مساحة من قطعة الأرض ، هؤلاء الذين كانوا يتبوأون مراكز قيادية فى الجماعة مثل الكهنة والشيوخ ورجال الحراسة .

وبدأ معنى المرأة فى المجتمع الجديد يتغير .. كانت فيما مضى ، تشارك الرجل « العمل » من أجل البقاء . ولكنها فى المجتمع الجـديد ، حرمت نعمة العمل ، وحرمت بالتـالى مركزها القـديم ، مركز المسـاواة التامة

بالرجل . كان ميدانها من قبل هو الحياة نفسها ، فأصبح هذا الميدان هو « البيت » فقط .

ليس ذلك فحسب .. بل هناك الحروب التى بدأت تقوم بين المناطق المختلفة لجلب قطعان الحيوانات عن أيسر طريق ، وهو القتال . وكان المحاربون يحصلون بعد غزواتهم على شيء أكثر اثارة من الحيوانات — وان لم يكن أكثر أهمية — وهو الأسرى من الرجال والنساء .

أما الأسرى من الرجال ، فقد أضيفت أيديهم الى بقية الأيدى العاملة بالمجان بعد أن وصلت الحال بالبعض أن يبيعوا ما لديهم من مساحات صغيرة من الأرض الى الذين يملكون المساحات الكبيرة ، ليقرضوهم ما يقوم بأودهم ، وانتهى بهم الأمر ، لأن يعملوا فى أرض هؤلاء المالكين الكبار ، لقاء الاحتفاظ بحياتهم فقط (١) .

أقول ان الأيدى الجديدة الوافدة مع الأسرى أضيفت الى تلك الأيدى المجانية وانقسم المجتمع الانسانى منذ ذلك الحين الى سادة وعبيد .

أما الأسرى من النساء ، فقد بدأ بهن عصر الاماء والجوارى ، لينقص أكثر وأكثر من قيمة المرأة قعيدة البيت .

ومع بداية الملكية الفردية لوسائل الانتاج ، كانت العلاقات الجنسية بين الأفراد تتطور مع نمو المجتمع الجديد من الزواج الجماعى ، الى الزواج الفردى (٢) .

تعبير « الزواج الفردى » ليس مطابقاً للوضع القائم فى ذلك الحين .

---

(1) L.H. Morgan, Systems of Consanguinty and Affininty of the Human Family, Washington 1871, ED.

(٢) لم تكن العلاقات الانسانية تتطور من مرحلة الى اخرى ، فور التشكيل الجديد للمجتمع فقد كان يحدث أن تترسب تقاليد مرحلة سابقة فى ظل الكيان الاجتماعى الجديد، وتمضى لفترة — تطول او تقصر حسب الظروف — الى أن تتفق العادات والتقاليد والعلاقات الانسانية بين افراد مع التركيب الاجتماعى الجديد .

لأن « الفردية » هنا جاءت كليشيها رسمياً ـ أو شرعياً ـ لمعنى العلاقة الجنسية فى ظل المجتمع الجديد .. « الفردى » .

ولكن .. هل كان يمكن لمثل هذه العلاقات أن تكون فردية بالفعل ؟

ان جوابنا عن الرجل سهل ميسور ، فسلطانه الاقتصادى يكيف سلطانه الاجتماعى ، بحيث تكون حريته الجنسية شيئاً طبيعياً : للسادة فى أحضان الجوارى أولاً ، ثم فى أحضان زوجات أقرانهم نهاية الأمر . وللعبيد أيضاً الحقوق نفسها ، وان لم يكن على المستوى نفسه .

وجوابنا عن المرأة أكثر سهولة ويسراً .. لأن علاقاتها بالرجل مستمدة بالضرورة من علاقاته هو ، بل متممة لهذه العلاقات .

وهكذا كان الزواج فردياً من حيث المخدع الذى يضم رجلاً وامرأة وحدهما ، بغض النظر عما اذا كان هذا الرجل هو زوج هذه السيدة .. أو العكس . وتولدت على الفور معان جديدة لم تخطر على بال الانسان من قبل : الخيانة ، علاقة غير شرعية .. الخ .. وظهرت حرفة جديدة لبعض النساء اللائى يجدن لقمة الخبز فى أحضان من يملكه ، وطبع المجتمع أجسادهن بخاتم غريب هو البغاء .

وحمل الينا التاريخ فنوناً مختلفة لهذا المجتمع العبودى الأول ، صورت لنا الوجدان البشرى فى ذلك الوقت البعيد ، ومفاهيمه المتعددة لهذه « الحاجة الملحة » التى أصبحت ـ لأول مرة ـ مشكلة يومية فى حياة الناس ، عبرت عنها أخلص تعبير : أساطيرهم وطقوسهم ، وبقية وسائلهم البدائية فى التعبير .

ففى التوراة تقرأ حكاية « سدوم وعمورة » وكيف أحرقها الله ، لما وقعت فيه من خطايا تنوء بحملها الجبال . فأخرج الله منها أسرة واحدة لم تتورط فى الخطيئة هى أسرة « لوط » ، ثم أحرق المدينة . وتقص التوراة كيف أن لوطاً سكن فى احدى مغارات الجبل هو وابنتاه ..

« .. وقالت البكر للصغيرة : أبونا قد شاخ ، وليس فى الأرض رجل ليدخل علينا كعادة كل أهل الأرض . هلمى نسقى أبانا خمراً ، ونضطجع معه ، فنحيى من أبينا نسلاً . فسقتا أباهما خمراً فى تلك الليلة ، ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها . وحدث فى الغد أن البكر قالت للصغيرة : انى قد اضطجعت البارحة مع أبى . تسقيه خمراً الليلة أيضاً ، فادخلى واضطجعى معه ، فنحيى من أبينا نسلاً . فسقتا أباهما خمراً فى تلك الليلة ، وقامت الصغيرة ، فاضجعت معه » (١)

والمشكلة الأساسية فى هذه الأسطورة هى « الجنس » ، رغم الأعذار التى توسلت بها البنت الكبرى لاغراء الصغرى ، من أن هدفها هو انجاب النسل . ولكن الأخلاقيات المحيطة بالاسطورة لا تعتبر هذا الأمر «خطيئة» فى عينى الرب . فقد اختار هذه الأسرة وحدها ـ لمزاياها الخلقية بغير شك ـ ولم يصدر عنه فيما بعد ، ما يشير الى أن فى الأمر خطيئة . فاذا كانت الآلهة والتقاليد والعادات ، تشكل منهج الحياة الاجتماعية لتلك المرحلة البعيدة ، فاننا نفهم من ذلك أن الأسطورة أوضحت لنا جانباً هاماً فى هذا المنهج . فلم يكن شاذاً أو غريباً ، أن تضطجع البنت مع أبيها .. رغم ما تذكره الحكاية من أن هذا الأب لم يكن يدرى بهذه المضاجعة .

الحكم الاخلاقى ، غير المباشر ، الذى نستخلصه هو أن « الجنس » ليس « شراً » فى هذه الدائرة الضيقة ، التى ما أن تتسع حتى يصبح شراً كبيراً . وفى أسطورة « شمشون ودليلة » نضع أيدينا على هذا المعنى . كان شمشون يباهى الآخرين بعضلاته ، ويزهو عليهم بقوة شكيمته ، فاغتاظوا من تحقيره لشأنهم على هذا النحو ، ودبروا مؤامرة لقتله . وكانوا يعرفون أنه يتردد على احدى البغايا فاتفقوا معها على أن تمدهم بسر جبروته ، اذا نجحت فى الحصول على هذا السر ، لقاء مبلغ من المال . وتم لهم ما أرادوا .. فقد استرخت عضلات شمشون على حجر المرأة ،

---

(١) سفر التكوين ـ (ص ١١ ـ ع ٣٥ : ٣) .

وفى لحظة ضعف باح لها بمكنون سره ، فحلقت له شعر رأسه ـ حيث يرقد هذا السر ـ وفارقته قوته فى التو واللحظة ، ثم سلمته الى اعدائه (١)

الجنس هنا هو « الشر » فالآلهة تسحب « سرها » من شمشون ، بمجرد ارتمائه بين ذراعى امرأة ، أى فور اقترافه الخطيئة وسقوطه فى الشر . والأسطورة تصف المرأة صراحة بأنها « زانية » .. والبغاء هو فى صميمه خروج عن القانون الالهى الذى يعبر عن الارادة الرسمية للمجتمع فى تكوينه الخلقى الجديد .

وقد أكدت الأساطير الدينية هذا المعنى الجديد للجنس أكثر من مرة . فقصة يوسف الصديق ترويها التوراة ، ومن بعدها القرآن ، لتوضيح الفروق الحاسمة بين الخير والشر . ويبدو العلاج الفنى للأسطورة ، وقد اكتسى بالمظاهر البدائية لعملية الخلق الفنى . فاننا الآن نشك كثيراً فى وجود هذا النموذج المثالى ـ الذى تتجسد صفاته الخيرة فى يوسف (٢) ـ فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ المجتمع البشرى. ونكاد نوقن ـ تبعاً لذلك ـ أن خالق الاسطورة أراد أن يجسد معنى الخير ـ المتمثل فى الامتناع الاختيارى عن اشتهاء نساء الآخرين ـ فى مخلوق بشرى ، رغم انتفاء وجوده الطبيعى فى الواقع الاجتماعى المحيط به . ثم حاول أن يجسد معنى الشر فى امرأة العزيز ، التى هى نموذج لكثير من نساء ذلك العصر ، وترك عملية الصراع بين يوسف وزوجة سيده .. بين الخير والشر .. لينتصر الخير ـ المختلق أصلاً ـ كقانون اجتماعى يسود العلاقات الانسانية بين الأفراد ، موحياً بما يجب أن تكون عليه هذه العلاقات ، والمصير ـ الشرعى ـ الذى ينتظر من يحاول الخروج عن قانونها .

ومن الواضح أن هذه الأساطير قصد بها « الوعظ » أولاً وأخيراً ..

---

(١) سفر القضاة ـ (ص ١٦ ـ ع ١ : ٣٢)

(٢) وسنرى ـ فيما بعد ـ انه نموذج متداول فى اساطير شعوب كثيرة مختلفة .

وان تكامل بناء الأسطورة من الوجهة الفنية ، فلم ترد بها كلمة وعظية واحدة . ولكنها ـ ككل ـ استهدفت التدليل على أن الطريق الصواب ، هو ما يمكن أن نهتدى اليه بعبرة هذه الأسطورة أوَ تلك . واتضحت هذه الغاية ، حين كانت تتحدث الأسطورة عن أحد العظماء من المشاهير . وفى التوراة قصة داود الملك الذى « كان يتمشى على السطح ، فرأى من فوقه امرأة جميلة تستحم . وكانت المرأة جميلة المنظر جداً ، فأرسل داود فى طلبها ، وقيل له : أليست هذه بتشبع بنت أليعام امرأة أوريا الحثى؟ فأرسل اليها داود ، وأخذها فدخلت اليه . واضطجع معها وهى طاهرة من طمثها ، ثم رجعت الى بيتها . وحبلت المرأة ، فأرسلت من يخبر الملك بأنها حبلى . فأرسل داود الى قائد جيشه يطلب أوريا الحثى ؟ (١) . فأتى أوريا اليه . وبعد أن سأله داود عن الحرب قال له أن ينزل الى بيته ويغسل رجليه (٢) . فخرج أوريا ، ونام ليلته على باب بيت الملك مع بقية عبيد سيده ، ولم ينزل الى بيته . ولما علم داود واجه أوريا قائلاً : أما جئت من السفر ، فلماذا لا تنزل الى بيتك ؟ فقال أوريا : ان عبيد سيدى (٣) على وجه الصحراء ، وأنا آتى لآكل واشرب واضطجع مع امرأتى ؟ أقسم بحياة الملك أنى لا أفعل هذا الأمر . فقال له داود : أقم هنا اليوم وغداً أطلقك . ودعاه داود فأكل أمامه وشرب وسكر . وخرج فى المساء ، واضطجع مع عبيد سيده ، والى بيته لم ينزل . وفى الصباح كتب داود الى قائده أن اجعلوا أوريا فى وجه الحرب الشديدة ، وعودوا خلفه ، فيضرب ويموت . وكان فى محاصرة القائد للمدينة ، أنه جعل أوريا فى الموضع الذى علم أن فيه رجال البأس من الاعداء . فخرج رجال المدينة وحاربوا ، فسقط بعض الشعب من عبيد داود ، ومات أوريا الحثى أيضاً . فأرسل القائد وأخبر داود بجميع أخبار الحرب . وأوصى الرسول قائلاً : عندما

(١) نفهم ان زوجها كان جنديا فى الجيش ، يحارب وقتها فى احدى المعارك .
(٢) غسيل الارجل معناه الاستعداد لان يقضى الرجل ليلة مع زوجته .
(٣) الجنود .

تفرغ من الكلام مع الملك ، ورأيت أن غضبه اشتعل ، فقل له ان عبدك أوريا الحثى قد مات • فذهب الرسول وأخبر داود بكل شىء • فقال داود للرسول ، قل للقائد ، أن لا يسوء هذا فى عينيك ، لأن السيف يأكل هذا وذاك . سدد قتالك على المدينة واخربها . فلما سمعت امرأة أوريا أنه قد مات ، ندبته . ولما انتهت المناحة ضمها داود الى بيته وصارت له امرأة . وأما هذا الأمر الذى فعله داود ، فقبيح فى عينى الرب » (١) .

وفى مكان آخر تقول الاسطورة : « هكذا قال الرب : ها أنذا أقيم عليك الشر ، فتؤخذ نساؤك أمام عينيك ، وأعطيهن لآخرين فيضطجعون معهن فى عين الشمس » (٢) .

ولقد آثرت أن أنقل النص كاملاً ـ رغم الترجمة العربية السيئة ـ حتى نرى الى أى مدى يؤثر المضمون الانسانى للأسطورة على بنائها الفنى . ومرة أخرى أقول ، ان المحاولات البدائية لعملية الخلق الفنى تبدو هنا واضحة . فشخصية « أوريا الحثى » نموذج يكاد يكون معدوماً فى مثل ذلك المجتمع . ولقد صورته أحداث الأسطورة ، كجندى بطل شجاع . وليس هذا بالشىء الغريب . وانما نقف عنده حيارى ، أن يدعوه الملك ـ وليس هو الا أحد عبيد سيده ـ ويأمره بأن يقضى الليلة مع زوجته ، فيمتنع عن الامتثال للأمر بحجة خيالية غير معقولة . ولا شك أن هنا وجها فنياً جميلاً لهذا الموقف ، هو أن الملك أراد أن ينسب بنوة السفاح القادم لهذه الليلة التى يقضيها أوريا مع امرأته .

ونعود الى القضية الأساسية فى الأسطورة . لا ريب أنها مشكلة جنسية من بدايتها لنهايتها ... ولكن لنر كيف عولجت فى هذا الاطار البدائى من الفن بالذات .

لا يدهشنا ، بالطبع ، أنها كانت صادقة التعبير لدرجة كبيرة ، عن

---

(١) سفر صموئيل الثانى ـ (ص ١١ ـ ع ١ : ٢٦) .
(٢) المصدر السابق ـ (ص ١٢ ـ ع ١٢) .

حقيقة التكوين الاجتماعى لهذه الفئة من البشر فى ذلك الزمن . فالجنود ـ بل والشعب جميعا ـ هم عبيد سيدهم . وهذا السيد لا يكتفى بما يملأ جنبـات داره من « الحريم » فما أن تصيب عينـاه جسـداً لامرأة جميلة تستحم ، حتى يرسل من يأتى له بهذه المرأة ، فيأخذ منها ما يشتهى ، ثم « يضمها » الى بقية القطيع . وهكذا حددت لنا الأسطورة بواسطة الجنس المكانة الحقيقية للمرأة فى ظل المجتمع العبودى .

واذا كان الجنس فى علاقاته غير الشرعية ـ هو « شر » تمثله امرأة العزيز فى قصتها مع يوسف فانه هذه المرة « شر » أيضاً .. يمثله الملك داود . وكأن الأسطورة الشعبية القديمة ، قد رسمت بمنتهى البراعة ، ما كان يرسف فيه البشر « العبيد » من أغلال ، تمسك بها الصفوة من «السادة» . ولذلك قال القانون الاجتمـاعى كلمتـه حين تنبـأ لداود بأن الآخرين سيهتكون أعراض نسائه فى عين الشمس . لقد كانت الصيحة التاريخية للقطاع العريض المسحوق . كما اتضح لنا كيف أن الجنس بات مشكلة حقيقية يعانيها هذا المجتمع منذ صب فى هذا القالب العبودى .

كان المجتمع قد انقسم الى قطاع ضيق مسـتغل ، وقطاع واسـع مستغل . فكان الاستغلال هو قانون هذا المجتمع . وعكست الأساطير هذا الوضع فى علاقة انسانية حيوية هى الجنس. وقدمت لنا الصورة الاستغلالية التى تتم بها هذه العلاقة .

***

ولقد أدهشنى حقاً ، هذا اللقاء الغريب بين عدة أساطير من شـعوب مختلفة ، حيث نرى الجوهر الانسـانى فى جميعها واحـداً . ففى الأدب المصرى القديم ، نقرأ « قصة الاخوين » اللذين كان كبيرهما « أنوبيس » مع شقيقه الأصغر « باتا » فى الحقل يبذران بعض المحاصيل . فاحتاجا الى بعض البذور . وذهب الأخ الصغير الى البيت ليحضره . وكانت زوجـة أخيه الأكبر تمشط شعرها ، فما أن رأته حتى بهرها جماله وكأنها تراه

لأول مرة ، فراودته عن نفسه ، وأغلقت الأبواب ، فجرى الشاب من أمامها غاضباً ، وهو يقول « تأملي انك بمثابة أم لى ، وزوجك بمثابة أب لى ، فماذا تريدتني أن أفعل ؟ .. هذه الجريمة الشنعاء ؟ » خافت زوجة أخيه ، فما أن عاد « أنوبيس » فى المساء ، حتى زعمت له أن أخاه أراد منها أمراً « فلم أصغ اليه ، وقلت له : ألست أمك ؟ أو ليس أخوك كأب لك ؟ فخاف ، وضربنى ليمنعنى من اخبارك بالأمر . والآن اذا سمحت له بالعيش فسأقتل نفسى » (١) .

وهناك أسطورة يونانية تقول ، انه بينما كان « تيسيوس » غائباً فى احدى رحلاته البعيدة ، أغرمت زوجته « فيدرا » بابنه من امرأة أخرى ، وحاولت اغراءه بالاثم ، فامتنع وغضب ، وخشيت « فيدرا » عاقبة أمرها ، فزعمت أن الفتى حاول أن يفضحها ، وانتحرت تاركة خطاباً لزوجها يحمل هذا النبأ الكاذب (٢) .

وفى « ألف ليلة وليلة » نقرأ قصة الوزراء السبعة ، حيث تدعى جارية الملك أن ابنه راودها عن نفسها . وفى قصة قمر الزمان تعشق زوجتاه كل منهما ابن الأخرى ، ثم تشكوانهما لأبيهما ، كما شكت امرأة العزيز يوسف لزوجها (٣) .

وتتشابه نهايات هذه القصص ، لدرجة كاد النقاد يجمعون ازاءها ، أن هذه الأساطير ــ على تعددها ذات أصل واحد ، وبما كان أقدمها وهو الأسطورة المصرية القديمة . ولكنى لست أميل الى هذا الاعتقاد . وانما أرى فى تشابه ظروف المجتمعات البدائية ، عاملاً حاسماً فى تشابه أساطيرها . ولما كان الجنس موضوعاً عاماً وحيوياً ، فقد كان قضية مشتركة فى حياة جميع الشعوب ، وان تلون ببعض سماتها الخاصة . فالأسطورة

---

(١) سليم حسن ــ الادب المصرى القديم (ص ٨٧) .
(٢) د. شكرى عياد ــ البطل فى الادب والاساطير ــ (ص ١٥٢)
(٣) د. سهير القلماوى ــ ألف ليلة وليلة (ص ٣٠٧) .

التى تجمع بين الخير والشر فى صراع حاد عنيف كهذا الذى لمسناه فى الأساطير الاربع المتشابهة .. لا أشك فى أنها تحدد تلك الأوضاع الاجتماعية البعيدة المتشابهة . وما اختلاف الأسماء والتفاصيل والنهايات الا اختلاف الصفات الذاتية المفصلة .

والملاحظة الهامة فى كافة الأساطير والملاحم والتراجيديات ، التى تروى قصة العلاقة بين الرجل والمرأة فى مختلف أطوار المجتمع الانسانى ، أن هذه العلاقة كانت تتطور مع تقدم هذا المجتمع . فاللقاء السريع الخاطف بين الذكر والانثى ، الذى ميز المرحلة البدائية الأولى ، كان تعبيراً حياً عن الفترة الجنينية التى قضاها الانسان فى بطن الغابة ، لا يعنيه ـ فى مقدمة احتياجاته ـ الا ما يمسك رمقه . ولم تتح له قدراته الذهنية امكانية التعبير الفنى عن هذه العلاقة .

وتلا ذلك مرحلة الزواج الجماعى فى ظل الملكية الجماعية لوسائل الانتاج . فلم تبرز العلاقة الجنسية كمشكلة بين الأفراد ، وان صلحت للتعبير عن حاجتهم المشتركة الى الخصب والنماء فى بقية أشكال الحياة الانسانية ومقوماتها . وجاءت الطقوس السحرية تلخص لنا هذا المفهوم الجديد .

وكانت الأسطورة هى الجزء القولى من الطقوس السحرية (١) ، فما أن دخل المجتمع الانسانى مرحلة جديدة فى ظل الملكية الفردية لوسائل الانتاج ، حتى أخذ معه الأسطورة كقالب فنى يتسع لخبراته الوافدة وتجاربه المستمدة من واقعه الجديد .

ومن الواضح أن المرأة أصبحت ـ فجأة ـ فى وضع مهين . لأن المساواة الاقتصادية الأولى بينها وبين الرجل ، قد تلاشت تدريجياً وأصبحت العلاقة الجنسية بينهما تخضع لاعتبارات ، لم تكن موجودة من

---

(١) اى انها مجموع الكلمات التى تروى بمصاحبة الرقص والحركات السحرية

قبل . بل ان هذه العلاقة خرجت بالتدريج أيضاً من حدودها الطبيعية التي كانت تعتمد على مجرد الرغبة والتوافق بين الاثنين ... الى حدود استحدثتها الظروف الجديدة المحيطة بكليهما . فلم تعد الرغبة والميول المشتركة هي الخطوط الشرعية للزواج ، وانما أقبلت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط . ولما كان الانسان بطبعه عاجزاً عن قتل رغباته وميوله ، فان هذه جميعاً ـ لو أنه استطاع تنفيذها في غفلة من الخطوط الشرعية ـ لاستطاع المجتمع أيضاً ، أن يضعها تحت بنود جديدة تسمى الزنا والبغاء .. الخ . وراح الانسان يعبر عن أزماته الحديثة ، وصاغها في أشكال مختلفة وقوالب متباينة .. وان تشابهت جميعها ، في أنها جعلت من الجنس مشكلة ، و « قضية » .

وقد تشكلت قضايا الجنس كمضامين فنية لقوالب التعبير في المجتمعات القديمة ، بأن تعددت زواياها الانسانية .

• فنرى الانسان البدائي يعبر عن الجنس كمشكلة قائمة بذاتها ، كما لاحظنا في قصة « ابنتي لوط » فلم نعثر على اللحظة الميكانيكية في العلاقة الجنسية ، وان أحسسنا في عمق أبعاد الأزمة النفسية التي اجتاحت الفتاتين .

• كما عبر أيضاً عن الجنس كمشكلة عرضية ، ليست مقصودة لذاتها ، وانما جاءت مصادفة في ثنايا الأسطورة ، كالذي رأيناه في قصة « شمشون ودليلة » وفي هذه أيضاً عشنا المأساة بأكملها في بيت زانية ، ولكنا لم نحس باللحظة الجنسية في حركتها الميكانيكية ، وانما في مدلولها العميق .

• ونجح الانسان القديم أيضاً في أن يقدم القيم الرفيعة والمثل العليا في اطار من العلاقات الجنسية المنبوذة . وفي قصة يوسف مع امرأة العزيز ، وقصة الأخوين في الأسطورة المصرية ، وما شابههما في ألف ليلة وليلة ، والأدب اليوناني القديم .. نجد أمثلة حية لهذا التعبير .

● وصور الجنس في علاقاته الشاذة ، كما طالعناها في حكاية « جودر الصياد » وأسطورة أوديب .. والعلاقة الجنسية في كلتيهما « شاذة » عن المعايير الاخلاقية السائدة ، أو التقاليد والعادات المألوفة . وعلى هذا النحو كانت الحكاية أو الاسطورة ، صورة صادقة للمحتوى الفكرى والاجتماعي لهذه البيئة أو تلك ، فى ذلك الوقت البعيد .

ثم جاءت آداب العالم فيما بعد ، ورأت شبهاً قوياً بين ملامح المجتمعات العبودية القديمة والمجتمعات الحديثة . والحقيقة أن هناك بالفعل « رابطة دم » بين المجتمع البدائي بعد دخوله مرحلة الملكية الفردية ، وبقية ما تلاه من مجتمعات قائمة على المباراة الاقتصادية .

وهكذا اكتشفت آداب العالم الحديث فى أساطير العالم القديم ، وحكاياته وملاحمه ، على قوالب جاهزة سرعان ما صبت فيها مآسيها الجديدة . فنرى أوسكار وايلد يتخذ من قصة « سالومى » فى التوراة ، خامة فنية لاحدى دراماته . وكثير من الشعراء صنعوا من « نشيد الأنشاد » أشعاراً تفيض بحرارة الحب الجنسى . وشمشون ودليلة ، أصبحا من الشخصيات الحية فى أدب العالم . وهناك ألف ليلة وليلة التى أمدت كبار الأدباء بأخصب أعمالهم مثل هملتون وديدور وبيير لويس ولسنج وبومارشيه .

***

ويبقى سؤال ظل عالقاً بمخيلتى منذ بدأت فى كتابة هذا الفصل : هل يمكن القول بأن الحرية الجنسية الحقيقية ـ كما عبرت عنها الآداب والفنون ـ لا توجد فى صورتها النموذجية الا فى المجتمع البدائي ؟

والجواب ، نستمده من التطور التاريخى لمعنى الحرية نفسها ... فالانسان الأول الذى كانت تهدده الظروف الطبيعية القاهرة من كل جانب ، لا يمكن أن نسميه حراً .. والاتصال الجنسى الخاطف الذى كان يتم بين الرجل والمرأة لا يعبر الا عن الحرية التى امتصتها ظروفهما الشاقة

المريرة . وما أن استطاع الانسان أن يسيطر على بعض مظاهر الطبيعة حتى اتسعت دائرة حريته ، فكان الزواج الجماعى تنظيماً أكثر حرية عن ذى قبل . ولكنه فى ظل الحاجات المعيشية المستمرة ، لم تعد العلاقة الجنسية أن تكون رمزاً للخصب والازدهار . ثم تقدم الانسان خطوة أخرى ، بعد أن تعرف على وسيلة جديدة رائعة للانتاج هى الأرض . حقاً جاءت معها أساطير ذلك العهد معبرة عن هذه الخطوة فى النجاحات التى كان يحرزها الرجل ـ فى مجال الجنس ـ فى العصر البطولى . ولكن هذه الحـريات جميعها ، مرتبطة بالضرورات الحيـاتية المحيطة بها ، لا تقاس بالحـريات الجديدة التى أحرزتها المجتمعات التـالية فى ظل التقـدم العلمى . فكل خطوة علمية فى طريق التقدم ، هى خطوات فى طريق الحرية .

وعلى ضوء هذا المعنى ، لا تكون الحرية الجنسية عند الانسان القديم ، هى أفضل أشكال الحرية ، وانما كانت المظهر البدائى للحرية الحقيقية . ومن هنا اتخذ أدباء العالم من الأساطير القديمة ، القالب والشكل والاطار ، أما الدلالة والجوهر الانسانيان ، فقد استمدوهما من صميم واقعهم الحى المتجدد .

٢ ـ تطور مفهوم الجنس عبر العصور

كان التصنيف القديم للفن ـ والذى ما يزال سائداً حتى اليوم ـ أن يضع المؤرخ عصراً كاملاً فى خانة محددة تحديداً حاسماً هى الكلاسية أو الرومانسية أو الواقعية .. الخ . ولكن هذا التصنيف ، سرعان ما اتضح قصوره عندما احتوى العصر الواحد عدة تيارات متباينة ، بل عندما اشتمل العصر على جوانب من سمات العصر السابق له . والعيب الرئيسى لهذا المنهج أنه ينظر الى الفن من خلال المقاييس التكنيكية التى سادت مرحلة ما ، وميزتها عما سبقها وما لحق بها ، دون أية محاولة جادة لربط هذه المقاييس بالأرض الحقيقية التى أنبتتها . حتى اذا تشابهت احدى المدارس الفنية المعاصرة ، من احدى زواياها ، بمدرسة موغلة فى القدم ، قيل انها الكلاسية أو الرومانسية الجديدة .. ظناً قاطعاً بأن كلمة « الجديدة » هذه ، تكفى لتفسير التشابه بين المدرستين . وأضحت أسماء الاتجاهات الفنية مجرد اصطلاحات مذهبية ، لا تعنى الا شكلاً أدبياً محدداً ، ما ان يظهر قرين له فى أى عصر حتى يطلق عليه هذا الاسم أو ذاك . أى أن الاصطلاح الفنى تحول شيئاً فشيئاً بشكل تجريدى لا يتحقق الا بظهور الشكل الادبى الذى يوائمه فقط .

***

ولو توفرنا على دراسة العصر الذى يظهر فيه عمل فنى ما ، وتقصينا فى عمق ملامح هذا العصر لاكتشفنا هذه الملامح فى العمل الفنى شكلاً ومضموناً .

ويحدث فى مراحل الانتقال بين عصر وآخر ، أن تترسب بعض

الملامح الحضارية القديمة بين أحضان العصر الجديد ، فيتصل بفنونه شيء من سمات الفنون السابقة لها . وما أن يستقر المجتمع الناشيء على نحو معين — في ظروفه المادية والروحيــة — حتى تبـدأ فنونه أيضـاً مرحلة الاستقرار (١) والفن الذى يتولد عن مرحلة الاستقرار هو الابن الشرعى للعصر الذى عاش فيه . لأنه المرآة الحضارية العاكسة لكافة أوجه النشاط الانسانى فى هذا العصر أو ذاك . فاذا وصفنا قصة بانها « رومانسية » فنحن لا نستهدف القصة وحدها بهذه الصفة وانما نقصـد المجتمع الذى أنبت كاتبهـا وخلق شخوصها ، أى أنهـا تعبير حى عن انســان هذا المجتمع وحضارته ونظرته للأشياء .

والاتجاه الأدبى أو المذهب الفنى اذن ، هو عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما . ومن هنـا يستحيل العمـل الفنى الى ظاهرة مفتعلة لو جاءت نظرته والبناء الذى شكلها مغايرين لتركيب المجتمع الحضارى الذى عاشــه الفنــان . فليس الأديب الرومانسى — مثلاً — الا الانســان الرومانسى ابن المجتمع الذى تكونت حضارته من قيم سميت رومانسية أو هكذا تواضع الناس على تسميتها .

***

من نقطة الانطلاق هذه ، يمكننا القول بأنه ليس ثمة مدارس فنية بالمعنى الدقيق لكلمة مدرســة . وانما هنـاك اتجاهات تبلورت فيها نظرة الانسان للاشياء خلال فترات تاريخية . فلا يحق للأديب اذا اتهمت أعماله بالبعد عن روح العصر ، أن يتذرع بمبادىء « مدرسة » معينة ، ثوت فى بطن التاريخ منذ أمد طويل .

وهــذا لا يمنع ابداً ، أن يتلون النسيج الفكرى لحضــارة المجتمع الواحد ، بأكثر من لون . بل ان ذلك شيء طبيعى — وحتمى — فى عالمنـا

---

(١) الى أن يطرا على هذا المجتمع ظروف جديدة ، فيبدا فى التغير .. وهكذا .

الحديث الذى تتنازعه أنظمة اجتماعية مختلفة بصفة عامة ، وفى المجتمعات التى تتباين فيها مصالح الناس وأساليب حياتهم فى ظل نظام واحد بصفة خاصة .

ولكن شيئاً هاماً ــ فى هذه الحال ــ لا يمكن انكاره ، هو أن هذه الألوان المتعددة ، تشكل فى النهاية « روح العصر » فيستحيل على لون منها ان يعبر عن عصر سابق او حضارة اخرى .

***

كان لا بد من هذه المقدمة لنستخلص معاً نتيجة هامة ، هى أن موضوعاً معيناً ، يمكن للفن أن يتناوله على مر العصور ، وان اختلف ــ شكلاً ومضموناً ــ من عصر الى آخر .

ففى القرن الرابع عشر ــ على سبيل المثال ــ كتب « بونشيو » هذه القصة (١) : « كان لى صديق من بولونيا محترم بين أصدقائه ، الا أن زوجته كانت سخية جوادة مع الرجال ، حتى أنها تعطفت على مرة أو مرتين فى حياتها . ففى احدى الليالى ذهبت الى منزل صديقى ، وسمعته يتشاجر مع زوجته . كان يؤنبها على خياناتها المتكررة ، وكانت هى مثل غيرها من النساء فى هذه الأحوال تنكر كل شىء . وأخيراً صاح الزوج فى صوت مرتفع : جيوفانا ، جيوفانا ، انى لن اخبرك واشهر بك ، ولكنى قد عزمت على أمر أنتقم به لنفسى ، وهو أن أعيش معك وأجعلك تلدين طفلاً بعد طفل ، الى ان يمتلىء البيت بالاطفال ، ثم أترك البيت واهجرك »

وعنوان هذه القصة هو « انتقام الزوج » . وقد دعى هذا اللون من الحكايات ب (الفاشتيا) تمييزاً لها عن بقية الاشكال الأدبية الاخرى ،

---

(١) نستعمل هنا كلمة «القصة» كما استخدمناها فى بعض المواضع من الفصل السابق بمعنى مجازى بعيد عن معناها الفنى الحديث .

وتحديداً لنوعها البسيط المسلى . ولقد آثرت أن أنقل القصـة كاملة (١) حتى تتبين ملامح العصر الذى كتبت فيه .

يبدو واضحاً أن « الجنس » هو موضـوعها . فاذا بحثنا عن ظروف كتابتها عرفنا أنها كانت من المحاولات البدائية لكتابة القصة القصيرة ، بل ـ على وجـه التحـديد ـ ولدت فى حجرة فسيحة من حجـرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقـون عليها اسم « مصنع الاكاذيب » اعتاد أن يتردد عليها فى المساء نفر من سكرتيرى البابا وأصدقائهم للهو والتسـلية وتبادل الأخبار .

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضاً فى القرن الرابع عشر فى ايطاليا وقام بها « جيوفانى بوكاشيو » فى كتابه (قصص الديكاميرون) . ويروى الكاتب الايطالى احدى هذه الحكايات بعنوان (انتصار المرأة) فيقول « أن رجلاً علم بخيانة زوجته ، وبموعد لقـائها بعشيقها ، وفى احدى الليالى تظاهر بالنوم ، وخرجت المرأة ثم عادت فلم يفتح لها . وعندئذ أقسمت بأن تلقى نفسها فى البئر المجاور للبيت ، وسمع الزوج بالفعل صوت ارتطام بقاع البئر ، فهرع الى الخارج لانقاذها . ولكن الخائنـة الذكية كانت قد ألقت حجراً فى ماء البئر ، فأحدث الصوت . واذ ذاك قفزت الى الداخل ، وأغلقت الباب دون زوجها . ثم أقبل الجيران على الضوضاء ، فقالت لهم : ـ ان هذا الزوج الظالم يتركنى وحدى كل ليلة ويذهب ليحتسى الخمر فى الحانات . ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته » (٢) .

وفى قصة « كيد النسـاء » يحكى لنا كيف تبلغ خديعة المرأة حداً مذهلاً . فالزوجة بياتريس تدعو عشيقها الى مخدعها . ويحضر فى نفس اللحظة التى يصل فيها زوجها ، فتقول له ان فلاناً من الناس راودها عن

---

(١) كما ترجمها الدكتور رشاد رشدى فى كتابه (فن القصة القصيرة) ، مكتبة الانجلو . (ص ٣) .

(٢) المصدر السابق .

نفسها وضرب لها موعداً فى مكان بعينه ، وتطلب منه أن يذهب الى هذا المكان متخفياً فى ثيابها لمحاسبة هذا العاشق . فيرتدى الزوج ملابس النساء ويهرول الى اللقاء الموعود . ثم تستدير المرأة نحو عشيقها لتقول له (.. والآن ، أريدك ان تأخذ هراوة وتمضى الى لقاء زوجى فى الحديقة ، ثم تلقى عليه - باعتباره اياى - درساً قاسياً بالعصا ، متظاهراً - لى - بأنك قد ضربت - لى - هذا الموعد كى تختبر مدى عفتى واخلاصى لزوجى) . ونفذ العشيق الوصية ، وعاد الزوج « بعلقة ساخنة » ، ونجحت المرأة فى خديعة كبرى .

بهذين النموذجين يمكن لنا أن نحدد « نظرة العصر » للعلاقة الجنسية . فلا شك أن المجتمع الاقطاعى كان الاطار الذى يضم كافة العلاقات الانسانية حينذاك ، رغم البيئة التجارية التى نشأت داخل هذا الاطار ، وبالتالى أسهمت - الى حد ما - فى صنع هذه العلاقات . فالزيجات غير المتكافئة هى الأرض الخصبة لانبات العشاق من كل لون . والفنان يرى الأمر « تسلية طريفة » لا شك أنها كانت لسان حال الطبقة ذات « الوقت الفراغ » .

ووقت الفراغ لا يعرف « الجنس » غير متعة لذيذة ، تدفع الصينى لأن يحفظ قدمى زوجته فى أحذية حديدية ترفع ساقيها بحيث يستوى جسدها فى وضع جنسى مثير (١) ، وتدفع الأوروبى لأن يخترع « حزام العفة » وكانت هذه النظرة الاقطاعية للجنس هى حصيلة النظام الاجتماعى الذى لا يتيح للمرأة عملاً سوى المضاجعة .

ولقد تبلورت أزمة هذا المجتمع حين وصلت الصراع الدائرة بين جنباته الى ذروتها . ونجد صوراً لهذا الصراع فى « دون كيشوت » حيث رمز سرفانتس بفرسان العصر الى حقيقة المباراة الوحشية بين انسان المجتمع الاقطاعى والتكوين النفسى لهذا المجتمع . وليس غريباً أن نجد

(١) وليس الامر هو ان تظل القدمان صغيرتين كما كانت تقول الفكرة الشائعة

فى « دون جوان » فارساً بارعاً من نوع آخر . فهو يفقـد كافة القيم مع ضراوة مرحلة الانتقال التى يعانيها مجتمعه : يفقد الايمان بالدين والعرف والقانون ، ويصبح أكبر مخادع للنساء عرفه التاريخ . انه يخطف البنت الريفيـة من بطن قريتها ، والفتـاة المخطوبة من قارب خطيبها . ويرسم موليير على جبة « دون جوان » صورة حية عميقـة لأزمة القيم الاقطاعية التى يمارس وجوده فى نطاقها . وكانت القيمـة « الجنسية » التى قدمها موليير هى شهوة الملكية دون ثمن ، شهوة الأخذ بلا تعب ، شهوة الرجل الذى فرغ وجدانه من كل الشهوات ، ولم تبق له سوى شهوة واحدة .

حين ألقى دون جـوان وراء ظهره بكافة القيم والمثل ، واستبقى لنفسه المتعة الوحيدة التى يمكنه له فى ممارستها أن يؤكد ثورته على هذه القيم والمثل .. حين فعل ذلك كان نائياً عظيماً عن ذلك المجتمع الهرم الذى شاخت جذوره وجفت بها عصارة الحيـاة ، ورغم ذلك يصر على البقاء . وكانت مسرحيـة موليير ـ فى هـذا المعنى صرخة قـوية فى الآذان التى تسمع ، وتتظاهر بالصمم .

ولكن ما أن يقبل القرن الثـامن عشر بقفزاته التقـدمية الباهرة ، وتتضح مسـاعيه فى التعجيل بانهيـار المجتمع القـديم ، حتى تتغير نظرة الانسان للحياة من حوله تغيراً ملموساً .

فلقد أحس الناس ضجراً مخيفـاً مع بداية ارسـاء قواعد المجتمع الجديد .. أحسـوا بخلخلة عنيفـة تصحب وفاة نظام قديم ، وآلام حادة ترافق مولد نظام جديد .. وعلى قمـة هذه الأزمة تألقت نظرة جـديدة للانسان ، نظرة تسـبق حاضرها أميـالاً بعد أميـال فى متاهات شـاسعة بلا حدود . نظرة نابعة من أعمـاق تغلى بالوحـدة والفردية والانطواء ، نظرة تتجاهل الماديات فى سـبيل الورود والأحـلام ، وان لم تجهل ثمن الورود وأسعار الاحلام . وبهذه النظرة الرومانسية رأى الانسان الجديد « حاجته الملحة » تتحول رويداً رويداً الى « حاجة ثانوية » بعد أن أحاط

المرأة بهالة نورانية من ضــوء ســماوى خالد . وانزوى « الجنس » من صفحات الأدب الرومانسى الى « الهوامش » ، لأنه لم يصدق أن المرأة ـ هذه القديسة الملائكية ـ يمكن لجسدها أن يحتوى هذه « الحاجة الملحة ». وهكذا صورت لنا فنون ذلك العصر شيئاً براقاً لامعاً أعطته (اسم الحب) لتفرق بينه وبين تلك الأشياء التى كان يأتيها دون جوان العصور الوسطى. لتفرق بين المثل العليـا التى جاء بها المجتمع الرأســمالى الوليد ، والقيم الاقطاعية المنهارة . ولم ينجح أدباء هــذه المرحلة فى تصــوير ما يعانيــه أبناؤها من هذه النظرية الضبابية .. الى أن شاء التاريخ أن يقــدم لنا فناناً عظيماً فى بداية القرن التاسع عشر هو الكاتب الفرنسى أونوريه دى بلزاك لينقل الينا هذه الصورة بوعى شديد الذكاء والحساسية (١) . ففى روايته « زنبقة الوادى » نتعرف على كونتيسة من زوجات النبـلاء المهاجرين ـ وكان شيخاً مريضا عصبى المزاج ـ ويحدث أن تلتقى بالشاب « فيلكس » فى العشرين من عمره ، وما أن يراها حتى يحس شعوراً حميماً بقربه منها ، ويفاجأ بها تبادله نفس الأحاسيس والمشاعر . ولكن على نحو آخر ، اذ أقسمت أن تهبه القلب والنفس وتحــرمه الجســد .. وينحنى الشــاب للقداسة ، لكنه ـ فى الوقت نفســه ـ يمارس شــبابه مع نبيلة انجليزية تعيش فى باريس . ويتساءل فيلكس ذات مرة « لست أدرى كيف ذاعت قصة غرامى التى تعيد سيرة الهوى فى العصر الوسيط حين كانت الفروسية وآدابها سمة كرام الناس » ثم يصف علاقته بالكونتيسة التى شاعت فى كل مكان « حتى غدت قداسة هذه الشهيدة التى تحترق بنار بطيئة أسطورة من أســاطير العصر تلحق بمثيلاتها الأولى ، وتذكر النــاس أول ما تذكرهم بقصة روميو وجوليت » .

بهذه البراعة الفذة ، كشف بلزاك تلك الرواسب الكامنة فى أعماق الانسان الجديد من التراث العاطفى للجيل الماضى .. بل الأجيال الماضية .

The Critical performance, Edited by Stanly Edgar Hyman (P. 207).

بينما هو يحدد لنا ــ بالبزاعة نفسها ــ النقيض المقابل لهذه العواطف المزوقة ، فالنبيلة الانجليزية « امرأة عملية » (وان شئنا الدقة فى التعبير قلنا انها المرأة الجديدة) ما أن تسمع بقصة عشيقها مع الكونتيسة حتى تعلق بلسان العصر « ما أشد ضيقى بهذه التنهدات السخيفة ! كأنهما حمامتان يتناجيان » . وهكذا يستطرد فيلكس « .. فى نهاية سهرة تأكد لى أنها أفلحت فى اثارة شهوتى ، وعدت الى بيتى لأجدها فى مخدعى راقدة على فراشى » ووصف عواطفها بعد ذلك بأنها « وحشية بربرية » وأنها حيوان لم يستأنس « وانها الأنثى الوثنية » « سلطانة الجسد » . ثم « أشهد شهادة حق أن هذه المرأة النارية عرفت كيف تذيقنى من اللذات ما خلده نشيد الانشاد » . ها هى الحقيقة اذن .. أما الكونتيسة فهى تركة الماضى من الأحلام ، وفيلكس هو الجيل الضحية بين أخيلة القديم وحقائق الساعة . لنسمعه يقرر : « مهما يكن من أمر الحب الذى تمنحه العشيقة أو الخليلة فهو حب محدود لأن المادة التى صنع منها الجسد محدودة بطبيعتها ودوافعها ومقوماتها ، فلا غرو أن شعرت فى بعض الأحيان وأنا فى معمعان هذا النعيم المتصل بفراغ لا أدرى له كنها . فعلمت أن الحب الخالد هو غرام الروح والقلب والكونتيسة » .. لكنه مرة أخرى يعود الى تلك « الساحرة النارية » .. (فبأى لسان أصف أوقاتى معها ؟ ان لها من الخبرة والدراية بأنواع اللذائذ الخصبة والنشوة المتجددة ، ما جعلها تقودنى كل ليلة الى ما أحسبه عالماً جديداً لم أطرق بابه من قبل ، فهى أستاذتى وقائدتى فى ذلك الزحف الرائع نحو ميادين الحس ، بيد أنها كانت تخفى ذلك الحذق الذى ينم عن آثار عشرات الرجال مارستهم قبلى ومارسوها ، كانت تخفيه تحت قناع متقن من السذاجة ووحى الساعة) .

ما دلالة حيرته بين الملاك والشيطان ؟ ولم تكون الكونتيسة هى الملاك والأخرى هى الشيطان ؟ ما معنى الروح بلا جسد ، والقلب بغير امرأة ؟ كلها علامات استفهام ظلت عالقة بوجدان فيلكس . جميعها أسئلة

صهرت وكونت هذا الجيـل الضحيـة ، وشـكلت نظرته للأشـياء بالحيرة والقلق (١) .

هل وقف بلزاك عند حدود علامات الاستفهام ؟ كلا .. انه يجيب على لسان الملاك القديم من بين شفتى الكونتيسـة وهى تحتضر « أجل » أريد أن أعيش . أن أعيش بالحقـائق لا على الأوهام . فقـد كانت جميع صفحات حياتى الماضية أوهاماً وأضاليل خدعت بها « أيحق اذن أن أموت أنا التى لم تعش قط ؟ » ونادت فيلكس ـ وكأن بلزاك أراد أن يواجـه الماضى الذاهب بالحاضر الواعـد ـ وهمست له « ها هم الفلاحون الذين يجمعون محصول الكرم يهمون بتناول الطعام فى بيتى ومن مطبخى ، وأنا ، أنا ربة البيت والطعام والمطبخ يقتلنى الجوع .. وكذلك فى الحب ، أموت ظمأى وينعمون كلهم بلذة الهوى ونشوة الوصال » ..

وانتصر المجتمع الجديد ، والانسـان الجديد ، ونجح بلزاك العظيم فى تقديم النظرة الجديدة للحياة ، النظرة الحائرة بين المعنى المجرد للحب والمعنى المجرد للجنس دون بحث جاد عن رابطة حقيقية تجمع بينهما .. لأن صـورة المـرأة فى ذهن المجتمع الجـديد ، كانت ما تزال « صورة مهزوزة » كبندول الساعة ، بين معناها القديم المترسب فى كامنة المجتمع ، وقيمتها الجديدة المتولدة من تقدم العصر .

وفى قصة « امرأة فى الثلاثين » يعرض لنا بلزاك هذه النظرة من خلال نماذج متعددة تمثل هذا الجيل . فالسيدة جوليا ابنة دوق من أبنـاء الملكية قبل الثورة ترعرعت بين أحضان التربية الاقطاعيـة فتزوجت من ضابط ينتمى الى أسرة من النبلاء ، تزوجته لأنه جسـد لهـا أحلامها فى الحب . ثم أفاقت من سباتها على حقيقة مذهلة ، اذ اكتشفت أن الحب شىء ، والفراش شىء آخر ـ والرجل فى أغلب الأحيـان يفضل الفـراش ، أما المرأة التى تربت فى سياج الأحـلام ، فانها تفضـل الحب ، هذه الهـالة

(١) The Future of the Novel, by Henry James (P. 67).

النورانية الغربية . وأيقظها من الصدمة نبيل انجليزى أهداها طبقها المفضل : الحب . وأحست بأن ثمة رابطة قوية لا تعيها ـ بين الاثنين . أن عمة زوجها تحلل الموقف من وجهة نظر « الماضى » فتقول : (كانت العروس التى تجد نفسها فى مثل موقفك تبادر الى عقاب زوجها بالخيانة . ولست أعجب لذلك ، فان أغلب الرجال أنانيون متوحشون أنذال . يظنون أن هذه الفظاظة تقربهم من قلوب النساء) .

هكذا يرسم بلزاك الخطوط الأولى فى اللوحة « رأى الجيل الذاهب» وان لم يختلف عن رأى الجيل الحاضر ، فتصيح جوليا نفسها أمام الحبيب الانجليزى « نحن رقيق يا سيدى » .. وهذا هو مركز المرأة كما تراه فى أعماقها ، رغم الرفاهية والبذخ اللذين ترفل فيهما . لذلك يعترف بلزاك بمرارة عصره (أعتقد أن تحرير المرأة على السنة الحديثة فيها اساءة لها . لأنه يصرفها عن واجباتها البدنية التى هى كواجب الكاهن أمام محرابه . والغريب أننا نسمح لرجل غريب أن يوغل فى حرم بيتنا ، فنضع أنفسنا تحت رحمته . لأن العواطف الانسانية شىء أما أن نعترف بقوته فنأخذ حذرنا منه ونحمى سعادتنا من غوائله ، أو فلنقدم على الغاء تلك العواطف ان استطعنا ، وهذا مستحيل ، فليس أمامنا اذن سوى ابعاد المرأة عن طريق الغواية بتحريم اختلاطها بالرجال فى المحافل والبيوت وخلوتها بهم) .

هذا الحديث المباشر ـ الذى يؤخذ على بلزاك من ناحية الفن ـ يضع أيدينا على معنى المرأة فى ذلك الوقت بصفة عامة ومعنى الجنس بصفة خاصة . فالواجبات البدنية ـ كما يراها العصر ـ هى مملكة المرأة ، وأهم هذه الواجبات ما أدى فوق الفراش الساخن . والمرأة ، اذن ، ليست كائناً انسانياً مستكملاً وعيه الخاص وحصانته الذاتية ، لأننا « نخاف عليه » من الغواية ، فنحرم عليه مخالطة الرجال . وليس الجنس ـ بالتالى علاقة انسانية ، وانما هو سلعة تقبل الملكية المطلقة والايجار والسرقة . والمجتمع

يصب كلاً منها فى قوالب مطاطة : فالملكية هى الزواج الشرعى ، والايجار هو الزنا والبغاء ، والسرقة هو العلاقة غير الشرعية . أما جوهر العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ، فلم يعطها المجتمع تعريفاً يخرج بها عن نطاق الشكل الخارجي . لأن معناها الحقيقي ـ كعلاقة انسانية ـ ما كان لهذا العصر ان يخلقه ، بعد أن باتت العلاقات الانسانية جميعها ، تمارس فى حدود شكلها الخارجى دون الغوص الى داخل أعماقها .

بقيت ثلاث نقاط هامة فى أدب بلزاك ، ينبغى أن نتأملها بدقة وامعان . أولاها أنه يختار نماذجه من أبناء الطبقة (النبيلة) فى فرنسا .. رغم أن طبقة جديدة كانت وشيكة الظهور آنذاك . والتفسير الذى استريح اليه هو أن اختياره للطبقة المنهارة يدلنا على رغبته فى تتبع السير التاريخى لهذه الطبقة من خلال تطور العلاقات الاجتماعية من الجيل القديم الى الجيل الجديد . وحين تخير العلاقة الجنسية ومكانة المرأة كظاهرة اجتماعية تواكب هذ التطور ، كان يتيح لنا فى الواقع مقياساً صادقاً تتابع به تطور هذه العلاقة من عصر الى آخر ، وتغير نظرة المجتمع اليها من جيل الى جيل .

والنقطة الثانية أنه تخير شخصياته ـ فى الروايتين اللتين عرضنا لهما فى هذا الفصل ـ من بين رجال فرنسا ونساء انجلترا ، أو العكس . ذلك أنه أراد أن يؤكد وحدة النظرة الأوروبية التى بلورتها ظروف تاريخية متشابهة . ففى « زنبقة الوادى » نرى العشيقة الانجليزية «الليدى دادلى» وفى « امرأة فى الثلاثين » نرى العشيق الانجليزى « مستر آرثر » .

وأخيراً نلحظ فى المشاهد الجنسية التى ـ انبثقت من صميم الأحداث أنها تتسم بالمعنى العام دون الدلالات الجزئية ، وبالتقرير دون الصورة . فهو يؤرخ العلاقة بين جوليا وعشيقها كما يلى : « ووجدت جوليا نفسها تعصر عن غير قصد يد صاحبها . فكان ذلك كافياً للقضاء على آخر مقاومة للخجل فى نفس هذا العاشق » ثم يتحدثان فى صفحة كاملة عن أشياء

غريبة بعيدة ، الى أن يذكر الكاتب « .. وقبل نهاية عام رزقت جوليا ولداً يشبه كثيراً الرجل الذى أحبته » ... لقد آثر بلزاك ـ على الرغم من مناقشته لقضية جنسية ـ أن يقدم المدلول والمعنى والهدف دون الاستغراق فى جزئيات صغيرة لا تخدم الخط الروائى العام فى كثير أو قليل . والنموذج السابق ليس مصادفة ، وانما هو منهج بلزاك فى التعبير . فنحن نقرأ فى نهاية الرواية كيف اكتشفت الأم سقطة ابنتها ، فيقول : « وقعت عيناها وهى مستلقية على المقعد على شىء فى صفحة الرمل لم تكن قد رأته عند دخولها لترى ابنتها . كان أثراً لحذاء رجل ، واضحاً غاية الوضوح مما يدل على حداثة عهده » . بهذه النقطة الناجحة وفق بلزاك لأن يقول كل ما يريد ، دون أن يعرض تفاصيل لا مبرر لها .

***

استقر المجتمع الجديد ، وتوالت نجاحات الباحثين فى تدعيم أركانه. وكانت نظرية نيوتن فى الجاذبية قد أقرضت الفلسفة المادية الميكانيكية التى سرعان ما سادت نظرتها للوجود على كافة أوجه النشاط الانسانى . لأنها ـ فى واقع الأمر ـ كانت تلبى حاجة ذاتية فى قلب المجتمع . كانت هذه الفلسفة تقول أن العامل الاقتصادى هو محور الحياة الصانعة للمجتمع . فليست هناك من أسباب أو دوافع تكمن خلف كل ظاهرة انسانية أو اجتماعية ، الا ويكون « الاقتصاد » هو السبب الوحيد والدافع الأوحد .

وتلونت نظرة الانسان بهذا اللون المادى البحت . وانعكست هذه النظرة على علاقاتهم فيما بينهم ، ثم جاء الأدب والفن لينقلا الينا هذه النظرة . جاء جوستاف فلوبير وبرفقته السيدة « ايما بوفارى » نموذجاً بشرياً تمثلت فيه عناصر التكوين النفسى الجديد : (كانت ايما تعتقد قبل الزواج أنها وقعت فى الحب فلما لم تحصل على ما كانت تخاله مترتباً على هذا الحب من سعادة ، توهمت أنها كانت على خطأ ، وأخذت تسائل نفسها عما تعنيه عبارات النشوة والعاطفة والهيام التى كانت تقرأها فتبهرها) .

وأثناء دراستها فى دير الراهبات : (كانت تردد فى همس بعض أغنيات غرامية من القرن الماضى تحفظها عن ظهر قلب . وتلتهم سراً روايات تدور حول الحب والمحبين ونساء معذبات يغمى عليهن فى خلوات منعزلة ، وشجون تفعم القلوب ، وعهود وزفرات ودموع وقبلات وزوارق فى ضوء القمر ، وبلابل فى الخمائل ، وسادة فى شجاعة الأسود ووداعة الحملان ، يبكون فتسيل دموعهم كالسيل الهتون) .

يؤكد فلوبير بهذه العبارات ، أن ميراث الماضى ليس مجرماً يمكن التخلص منه فى سهولة بواسطة المقصلة (١) وانما تبقى هذه التركة حتى يعلن المجتمع الجديد تصفية المجتمع القديم . لذلك « تمردت ايما على أسرار الايمان حتى أن أحداً لم يأسف لرحيلها حين سحبها أبوها من الدير » . وهذا هو الفرق بين الكونتيسة فى رواية بلزاك وبين مدام بوفارى . وهو ليس الا فرقاً تاريخياً يحمل معنى الزمن . فلقد سارع العصر بانقاذ ايما وهى بعد صبية صغيرة ، ولكنه لم يستطع ذلك مع حبيبة فيلكس لأن الميراث العاطفى للجيل القديم كان ما يزال مثقلا بالديون ...

وتزوجت ايما . فتاة الريف الطموح الذى تغيرت هيئة مزارعه بعد اندحار الظلم الاقطاعى . تزوجت من طبيب ناشىء عاطل من المواهب تقريباً ، مواهب العصر « المادى » المتوثب الذى اضطر « الجنتلمان » لأن يستظهر قواعد علم الاقتصاد قبل حفظه قواعد الاتيكيت . فلم يكن غريباً أن ترقص ايما فى الحفل الارستقراطى حين دعيت اليه برفقة زوجها ، وتعيش لحظات غامرة حتى الصباح . فاذا بزغت أضواء الفجر « رمقت نوافذ القصر بنظرات طويلة محاولة أن تتصور ما كان يجرى فى مخادع أولئك الذين لفتوا نظرها الليلة السابقة ، وكأنها تود لو عرفت حياتهم وتسللت اليها وامتزجت بها » . حياة الطبقة المرفهة ، هو كل ما تريده ايما ، وتود لو تتسلل اليه وتمتزج به . أسلوب هذه الحياة ومستواها العالى

---

(١) هنرى جيمس : المصدر السابق (ص ١٢٧) .

فى العيش هما هدف المرأة ، مهما كانت الوسيلة المؤدية الى ذلك » . فكل ما يحيط بها : ريف ، ممل بورجوازية حمقاء وحياة زرية .. « وأخذت تتوق الى القيام برحلات أو الى العودة للدير ، كانت تتمنى المتناقضات فى آن واحد .. أن تموت وأن تعيش فى باريس » .

وايما تتساءل : لم لم تحظ بزوج ، ولو من أولئك الذين يقضون الليل بين الكتب ، ويحملون في النهاية وساماً على شكل صليب ؟ لكم كانت تشتهى أن يغدو اسم بوفارى ذائعاً وأن تراه معروضاً عند باعة الكتب تردده الصحافة وتعرفه فرنسا بأسرها . هذا هو عالمها الداخلى .. أما العالم الخارجى ، فقد أصبح فيه القساوسة « يحتسون الخمر فى الخفاء ، ويحاولون أن يستعيدوا الأيام التى كانت فيها الكنيسة تتقاضى الضرائب من رعاياها » .. أصبح الفرنك هو سيد الموقف . حتى موقف رجال الدين .

وأخيراً .. أخيراً جداً .. رأت بعينيها كل ما تنشده من مجد وأبهة وبذخ .. وسمعت رنيناً عذباً يخفق بين ضلوعها وهى تستريح من عناء أحلامها الذهبية فى أحضان الشاب الثرى « رودولف » أحست الراحة عميقة وهى تدس رأسها المثقل فى داخل ثوبه المبطن بالحرير الناعم ؛ وحققت حلم صباها ، وخالت نفسها احدى هؤلاء العاشقات اللائى كانت تغبطهن من قبل ، وشعرت بحلاوة الانتقام » .

وما أن شبع (الأعزب الثرى) من الجسد الجميل حتى صارحها بلهجة جادة بأن زياراتها أصبحت تجانب الحكمة ، ثم تخلى عنها نهائياً .

ولم تيأس ايما . جددت أحلامها فى « ليون » . ولم يكن هذا العشيق ثرياً ، غير أن العلاقة التى استمرأتها مع رودولف كانت قد أفرخت فى كيانها حنيناً جارفاً الى العلاقة فى ذاتها ، بغض النظر عن الدافع الأصيل لها . أما مظاهر البذخ التى تعبدها فلم تستطع هجرانها ، وكلفت نفسها هى بتوفيرها ولأنها عبدت الطموح البرجوازى أصلاً ــ ولم تكن أحضان

العشيق الأول الا سبيلها لتحقيق هذا الطموح ـ فانهـا فشلت فى تجاهل رغبتها الأصيلة (السعي الى مسـتوى مادى باذخ) وان أحـرزت نجاحاً هائلاً فى تكييف رغباتها الأخرى . كانت رغبتها الأصيلة تشكل لاشعورها الكامن فى أعماقها . بينما طفت على السطح الرغبات الأخرى . ومن ثم نسيت ـ بحكم اندفاعها اللاواعي ـ حقيقة تلك الرغبة الدافعة . فأنفقت كل ما تملك من جنيهات ذهبية ، واستدانت من المرابى ، وأطل الخراب بجناحه الأسود مع ناقوس المحضرين ، وهم يوقعـون الحجـز على ثيابها الداخلية . لم يخف الى نجدتها عشيق ، ولم يسع الى انقـاذها حبيب ، وانما تلقت بسمات الاحتقار من الجميع كبرقيات تهنئة ..

وتلقف النقاد والقضاة «مدام بوفارى» بوابل من علامات الاستفهام : هل قصد فلوبير أن يدين المجتمع الجـديد ، الذى أحاط نفسـه بسياج « مادى » لا يرحم ؟ أم أراد أن يدين كل امرأة نزقة لا تحترم قيمـة الشرف ؟ وكانت فى الواقع أسئلة ساذجة ، لأن فلوبير قال كل شيء .

• قال ان جميع الظواهر الاجتماعية والعلاقات الانسانية فى ذلك العصر ، نتيجة حتمية حاسمة لعامل واحد هو العامل الاقتصادى . فالطموح الفردى المشبوب الذى امتلأت به جوانح « ايما » ساقها الى أحضان أول عشيق أتاح لها فرصة التطلع الى أعلى .

• وقال ان المأساة الحقيقية لذلك العصر الميكانيكى ، أنه يضع على عيوننا منظاراً قاتم السواد ، فتبدو لنا الجـوانب الشـائهة وكأنها نابعة من الانسان ذاته ، لا من صميم هذا المجتمع الفاسد ، فمدام بوفارى لا ترى فى غمرة شهواتها الجديدة الشهوة الاصيلة ، شهوة التسلق الاقتصادى الى مكانة اجتماعية ارفع . انساقت « ايما » الى عشيقها الثانى دون وعى بهذه الحقيقة . وظنت أنها تنشد اللذائذ والمتع . فلما استيقظت فى أعماقها الغافية نيران الشهوة الأساسية، أفاقت على تواضع مركز عشيقها الجديد. ولم تحظ بفرصة التراجع ، فأصرت على كبريائها بالكذب والسرقة والغش والديون.

ثم أفاقت تماماً على صوت المحضرين لتوقيع الحجـز . ولم تمنعها اذرع عشيقها هذه المرة من أن تضع حداً لشهوتها السيئة ، بأن تزف نفسها الى عريس أبدى لا يموت ، ولا تملك خيانته : كان هذا هو القبر .

• ثم قال فلوبير ان مفهوم عصره للجنس كان مفهوماً ميكانيكياً فالسياج المادى يحكم هذه العلاقة الانسانية كسياج حديدى لا يرحم . الرجل يوظف فرنكاته فى استدعاء زوجات أصـدقائه الى فراش أنهكته صنوف المتع . والنساء يستنزف لعابهن أحلام جديدة لا تمت الى الرومانسية بصلة ، أحلام مليئـة برنين الذهب . والمجتمع الأوروبى فى ذلك الحين عملاق ضخم يقف وحده على قمة جبل من الذهب يقدم للناس وصاياه العشر . ومن ثم كان طبيعياً أن يقدم فلوبير الى المحاكمة بتهمة الترويج للدعارة والالحاد . لأنه نزع القناع الخلقى عن وجه مجتمعه ، فاذا بالمادة ـ لا الوصايا العشر ـ هى غذاؤه الوحيد ..

ولا شـك أننـا نضحك كثيراً اليوم ، حين نعد على أصـابع اليـد الواحدة ، اللحظات النادرة التى صور فلوبير خلالهـا ما يحيط العـلاقة الجنسية من مظاهر نابعة من السياق الدرامى للقصة . انه يصور لنا السقطة الأولى لمدام بوفارى هكذا (قالت فى بطء وهى تميـل على كتفـه : أواه يا رودلف . واشتبك قمـاش ثوبها بمخمل سـترته ، فمالت الى الخلف بعنقها الأبيض الذى انتفخ بزفرة .. وفى اضطراب ودموع ورعشة طويلة حجبت وجهها .. وأسلمت نفسها) . لو أننا استشعرنا الجو النفسى الذى سبق هذه اللحظات وما تلاها ، لاتهمنا فلوبير بأنه لا يجيد تصـوير هذه المواقف . فالهيكل الروائى للمأساة كان يفرض عليه الاسهاب فى هذه اللقطة ، حتى نقف معه على همزة الوصل بين الدافع الرئيسى للنزوة ، ثم الرغبة فى النزوة نفسـها . لكن الـكاتب العظيم ـ وهو يناقش وضعاً اجتماعياً أكبر من أن يتضح فى مشهد جنسى مثير ـ رأى من الأفضل أن يتيح الاتساع والتعمق فى المشاهد ذات الدلالة ، أو التى تخدم غرضاً فنياً

فى العمــل الأدبى . لذلك نراه يكتفى بوصف الايام الثـلاثة الأولى التى قضتها « ايما » مع ليون بأنها كانت ممتعة ، رائعة ، شهر عسل حقيقياً . ويلقى فى سلة المهملات بكل ما تحتويه أيام العسل من دقائق لا قيمة فنية لها . وسر ذلك أنه يعى جيداً ــ بغير أن تسوقه أية نظرية قديمة ــ معنى الاختيار فى الفن . فاللحظة التى تستوجب الاستغراق فى جزئياتها الصغيرة، ينبغى أن يستمدها الفنان من السير الدرامى للقصة مجيباً على هذا السؤال: هل يمكن الاستغناء عن هــذه الخطة ، أم أنى اذ أغفلتها يحس القـارىء فراغاً فى هذا المكان ؟.

وكان فى اسـتطاعة فلوبير أن يمـلأ الصفحـات الطوال بتشريح اللحظات العاطفية والعلاقة البدنية بين الرجل والمرأة ، خاصة وأن محور قصته يدور حول تحديد مفهوم عصره لهذه العلاقة . لكنـا نراه يقتصر على المجاز الفنى الرائع ، فيذكر مثلاً أن « ايما » (استطاعت أن تحصل على اذن من زوجها بأن تذهب الى المدينة مرة كل أسبوع لتتعلم الموسيقى، حيث كانت تلتقى ــ فى الحقيقة ــ بعشيقها .. وما انقضى شهر حتى بدا أنها أحرزت تقدماً كبيراً فى العزف ..) . وفى لقائها الجنسى الأول مع «ليون» لا يذكر المؤلف الا أنهما ركبا عربة مقفلة من جميع الجوانب ، وطلبا من السائق ألا يتوقف حتى صدور أوامر أخرى » . وحوالى الساعة السادسة توقفت العربة بشارع خلفى ، وهبطت منها امرأة تسدل على وجهها قناعاً وسارت دون أن تلتفت » . وهكذا يمكن القـول بأن فلوبير ــ فى براعة تكنيكية ممتازة ــ نجح فى تقديم نظرة عصره الى الجنس .. تلك النظرة التى لم ترفع العلاقة الحميمة بين الرجل والأنثى الى مستوى انسانى ، وان استطاعت رفعها الى مستوى البورصة ..

***

تخاذلت الفلسفة المادية الميكانيكية أمام انتصارات الانسان المذهلة فى ميدان علم البيولوجيا . لكنها لم تسلس قيادها تماماً للغازى الجديد ، وانما

حاولت جهدها أن توفق الى « صلح » أو « معاهدة » تقيها شر الهزيمة التامة . وربما وفقت بالفعل في اصابة هذا الهدف حيث أن البناء الاجتماعي لم يكن قد توتر بعد بهزات جذرية عنيفة . ومن هنا أفادت المادية البحتة بقاءها في حماية المرحلة الانتقالية التي يجتازها المجتمع .. ولم تستطع نظريات الوراثة وغيرها من دلالات البيولوجيا الحديثة أن تمحو أثر الفلسفات السائدة . أما الفنون ـ هذا الترمومتر الصادق التأثر والبالغ الحساسية ـ فقد سجلت الدلالة القادمة مع الفلسفة البيولوجية الوافدة .

يقول اميل زولا (١) « من الضروري أن ينتهي الماضي ، فالعالم في معمله ، والروائي في مكتبه سيتابعان الهدف نفسه ، الذي هو معرفة الحقيقة . وما صنعه كلود برنارد (٢) لمصلحة الجسد ، سيصنعه زولا لمصلحة المجتمع . سوف يثبت أن الانسان جماع عدة ظاهرات يجدر بنا أن ندرسها لنحدد رسماً صحيحاً دقيقاً . لقد أقبل عهد الرواية التجريبية ». فالحقيقة التي يبحث عنها زولا جنباً الى جنب العالم الطبيعي هي الحقيقة البيولوجية ، ومن هنا يعلق بنفسه على روايته (المدمنون) (٣) قائلا : « البؤس في هذه القصة ناتج عن الميوعة الذاتية أكثر منه عن مستوى العيش الذي يخضع له هؤلاء التعساء . فجميع شخوص الرواية يحملون في أعماقهم بذور الشقاء الحية المخيفة . الشر موجود في كيان الانسان العضوي ، أما الظروف فشأنها قليل » .

من هو الانسان اذن ؟ يجيب زولا أنه « كائن بلا أمل ، يتحوى في الظلام الى الحيوانية المحض » . ولم يدهش فلوبير حين فاجأه برسالة يتحدث فيها عن روايته (نانا) « وظني أنك ستكون مسروراً بالطريقة البرجوازية التي سأتناول بها فتيات اللذة » .

---

(١) اميل زولا ـ تقديم مارك برنارد ـ ترجمة رمضان لاوند ـ دار بيروت (ص ٣٥).

(٢) هو العالم الذي كتب مؤلفه الشهير (مقدمة لدراسة الطب التجريبي) الذي تأثر به زولا .

(٣) وفيها يعالج قضايا الحياة العمالية .

وها هى الفرصة تلوح لنا أخيراً ، لنفسر اللقاء الغريب بين ثلاثة اتجاهات فنية متباينة حمل عبثها القرن التاسع عشر بمفرده . تلك الاتجاهات هى الرومانسية والواقعية (التى صاحبت المادية الميكانيكية فعرفت بالواقعية الفوتوغرافية) ثم الطبيعة الفيزيقية . ان اللقاء الذى جمع بينها هو « التشاؤم » : فالرومانسية تعبر عن أزمة التناقض بين القيم الاقطاعية والمجتمع الرأسمالى الجديد ، فهى تعانى آلام التمزق الملتاع من اضطرارها الى هجران القيم التى استراحت فى أحضانها . والواقعية الميكانيكية تصنع من الظروف الاقتصادية قدراً جديداً للانسان ، لا يستطيع الافلات من جحيمه . أما الاتجاه الطبيعى فلنر ماذا صنع .

تعتبر « نانا » رمزاً لهذا الاتجاه ، أوجزها أحد النقاد (١) بأنها « قصة فتاة ولدت من أربعة اجيال أو خمسة من السكارى فسدت دماؤها بسبب وراثتها الطويلة للشراب ، تحولت عندها الى انهيار عصبى لأنوثتها كامرأة . كانت تنتقم بلحمها الرائع للتعساء ممن كانت نتاجاً لهم. بواسطتها ارتفعت نسبة العقوبة فى دماء الطبقة الارستقراطية . أصبحت قوة من الطبيعة ، خميرة فاسدة تستهوى باريس على غير قصد منها » ونانا تعرف قيمة جسدها ، قيمته بالنسبة لها ، لا للآخرين . فقد كان « من لذات هذه المرأة أن تنزع ثيابها أمام المرآة حيث كانت تتأمل نفسها حتى القدمين . فتخلع ثيابها قطعة قطعة ثم تنسى وجودها وهى فى تمام العرى ، وتنظر الى جسدها طويلاً . كانت تعشق هذا الجسد ، ببشرته الحريرية والقوام اللدن الذى تتحسسه فى غبطة ومتعة مستغرقة فى حبها له . ولو أن أحداً قطع عليها خلوتها المقدسة ، غضبت ، فجسدها ليس للآخرين ، وانما لها فقط » . ومراراً « قبلت نفسها قريباً من الابط ، وهى تضحك لنانا الأخرى التى كانت هى أيضاً تقبل نفسها فى المرآة » ، وإذا كان صوتها عاطلاً من الموهبة « فلا بأس . عندى شىء آخر » .

---

(١) كما جاء منها فى الرواية نفسها بعد أن ظهرت على المسرح لاول مرة . ورأى الناقد هنا يمثل رأى المؤلف .

الجنس عند زولا هو المعنى البيولوجي لجسد الأنثى . وهو محور كل تطور يطرأ على المجتمع . فنانا هي الوريثة الشرعية لأجيال « فسدت دماؤها » ، وانهيار الطبقة الأرستقراطية سيكون محتماً لسريان هذه الدماء في أوصال تلك الطبقة ورجالها . ومن هنا تبدأ في واقع الأمر أزمة النظرة الفيزيقية للحياة .. فلا ريب أن أسباباً أعمق من التلوث العضوى ، هى التى تدير حركة التطور الاجتماعى . واذا كنا لا نهمل الجانب البيولوجي في تعريف العلاقة الجنسية تعريفاً وثيقاً ، فاننا لا يمكن أن نهمل أيضاً بقية الجوانب الأخرى التى تشكل هذا التعريف . وفضيلة زولا أنه كان صادق التعبير عن معنى الجنس كما عاشه ذلك العصر . فلم يكن مطالباً بأن يعرض للخطة الميكانيكية في العلاقة الجنسية بعد ما أفاض في تشريحه الفيزيقى لجوهر العلاقة ذاتها من حيث الدوافع المؤدية لها ، والنتائج الوليدة عنها . يتحدث عن (موفا الحبيب الذى قرأ لتوه كلمات الناقد فى وصف جسد نانا » وفى هذه الأثناء تيقظ فيه فجأة كل ما لم يكن يحب أن يحركه منذ عدة أشهر » وبعد صفحات كاملة من الثرثرة بلا ضابط ولا معنى » ثار فيه فجأة كل شيء ، فأخذ نانا بجسدها كله فى اندفاع وحشى على البساط ») انه يؤكد - مرة أخرى بل ومرات - أنه لا يعنيه سوى توضيح العامل البيولوجي .. كعامل وحيد فى تفسير السلوك البشرى . لذلك فهو بغير حاجة لأن يفرد الصفحات لنشوة اللحظة ، وانما يعنيه فى الكثير أن يخصصها لفلسفته ونظرته ومفاهيمه التى يعرضها علينا فى براعة وحذق من خلال شخوصه ونماذجه (١) .

واذا كان اللقاء الكبير بين الرومانسية والواقعية الفوتوغرافية والطبيعية ، تمثل فى معنى التشاؤم (فالاتجاه الفيزيقى لتفسير الحياة لا يمكن أن يقود الى التفاؤل ، ما دام الانسان لا يأمن الأحداث البيولوجية السيئة ، بل أصبحت الوراثة هى القدر الجديد للانسان ، بعد أن كان هذا القدر

(١) Henry James, The Future of the Novel, (P. 161).

هو ظروفه الاقتصادية.) أقول اذا كان اللقاء الكبير بين الاتجاهات الثلاثة الكبرى ــ خلال القرن التاسع عشر ــ هو القتامة والسـواد والتشـاؤم ، فاني ألمح لقاء جديداً يجمع بينها ثانية ، هو (القصور) اذ بات يقيناً أننا لا نرى الحياة على حقيقتها بواسطة منظار ضبابى حالم ، ولا بمنظار مادي ميكانيكى ، أو بمنظار بيولوجى جامد . لأن الحيـاة فى اتسـاعها الخصب العميق ، لا تقبل هذه التفسيرات الحاسمة المقلقة ــ بل لعل التشاؤمية التى وصلت اليها كانت نتيجة منطقية لهذا القصور .

ولم ينصرف القرن التـاسع عشر بسـلام ، قبل أن يبدى محـاولة مخلصة فى الجمع بين هذه الاتجاهات المتضاربة . وكانت هذه المحاولة على يدى الفنان « جى دى موريسان » . ترى هل نجحت المحاولة ؟.

يرسم لنا موبسان فى قصته (vne vie) حياة امرأة عاشت ربيعها فى ظلال وارفة من الأحلام والأماني العـذاب . كان أبواها يلفان أمانيها بغلالة شفافة من الحنان المفرط والدلال المتزايد . فلما التقت بأول شاب فى حياتها ، آمنت بأنه فارس الأحـلام وتزوجتـه . وفى ليلة الزفاف ، كان الفارس الهمام يرقد فى فراش الخادمة ، لأن زواجه من « جان » لم يكن الا وسيلة تسلقية الى « دوطة ضخمة » أما الحب فانه ممكن التحقيق بين أية أحضان دافئة . وانتقل جوليان منأحضان الخادمة الى بنات الجيران الى زوجات الأصدقاء .. حتى لقى مصيره على يدى أحد هؤلاء الأصدقاء . أما « جان » فتعلقت آمالها بوحيدها الذى ما أن يشتد عوده حتى يثبت أنه «نسخة» أمينة من جوليان . بينما يكون ابن الخادمة ــ من نفس الأب ــ قد أصبح رجلا شريفاً يتحمل المسئولية .

قلت ان موبسان حاول أن يجمع فلسـفات ــ أو نظرات ــ عصره الثلاث ــ ويبدو أن فشـل المحاولة كان نتيجة طبيعية لسيادة أحـد هذه الاتجاهات سيادة تاريخية مطلقة . فنراه ، بعد أن صور البداية الرومانسية لحياة جان ، يصور بنجاح البيئة الاجتمـاعية ونظرتها المادية الميكانيكية ،

ومدى سيطرتها على تطور الأحداث . لكنه لا ينسى فى النهاية فلسفة العصر البيولوجى ، فينشأ ابن جوليان نسخة من أبيه .. رغم أنه لم ير هذا الأب فى حياته . حقاً ، أراد الكاتب أن يصور آثار البيئة والوسط فى الابن الآخر من الخادمة « روزالى » غير أنه لم يدعنا نعايش هذه البيئة والوسط معايشة حتى يتيسر لنا الحكم على الشخصية التى أمامنا . أما « بول » فقد لمسنا فيه جشع جوليان المادى والجنسى ، من خلال تقارب صميم بيننا وبين النموذج .

ما هو مفهوم الجنس عند موبسان ؟

يخيل الىّ أن البناء الفنى للرواية ، الذى عرض فيه الكاتب لاتجاهات العصر قد فرض عليه بالضرورة أن يؤرخ – فى استعراض سريع – لمفاهيم العمر الثلاثة فى الجنس .

• جان ، فى بداية عهدها بالزواج ترى «الفراش» زورقاً من ذهب يبحر فى مياه لازوردية، وتتوهج نفسها مع جوليان كحمامتين يتناجيان (١) وهذه هى الرؤية الرومانسية للجنس .

• ثم يبحث جوليان عن المعنى الحقيقى (٢) للجنس ، فيرتمى بين أحضان كل امرأة تمنحه مع جسدها هذا المعنى المادى البحت .

• وتسيطر على موبسان فلسفة العصر ، فينشأ بول « صورة طبق الأصل » من أبيه ، اذ فسدت دماؤه بعامل الوراثة . وحينئذ يتخذ الصبى لنفسه عشيقة يغامر بحياته من أجلها .

نجح العصر اذن ، رغم المحاولة الصادقة المخلصة التى قام بها موبسان . بل ان هذه المحاولة نفسها ، فى الجمع بين الاتجاهات الثلاثة ، ترمز الى البداية الحقيقية للبحث عن مفهوم متكامل للجنس ، لا يعتوره

---

(١) التعبير لليدى دادلى فى رواية بلزاك .
(٢) الحقيقة هنا كما يراها العصر .

القصور الذى ميز المفاهيم السابقة . لكن المعنى المتكامل لا يهبط هكذا من السماء ، وانما يكسو الهيكل الاجتماعى للعصر . أى أن التكوين الذاتى للمجتمع يحدد رؤيته الموضوعية للأشياء .

عندما لفظ القرن التاسع عشر أنفاسه الأخيرة ، كان المجتمع الأوروبى يعانى بوادر أزمة عنيفة تهدده بالانهيار . فالنمو الصناعى المذهل، وحركة التبادل التجارى الواسعة النطاق ، والثروات البكر الناشئة ، لم تحل بين سادة النظام الجديد وبين أطماعهم فى اتساع رقعة نفوذهم . وبعد أن كان النظام الجديد يوحد بين العالم الأوروبى ، أصبح يحفر هوة عميقة بين هذه الدول التى دخلت فجأة فى رحاب منافسة رهيبة على أكبر عدد من المستعمرات . وأضحت عوامل الفزع واليأس والقلق ، ارهاصاً واضحاً للحرب العالمية الأولى . وبدأت موازين القيم تختل ، اذ تبلورت سمات الأزمة فى حسرة الانسان على خلخلة نظامه الجديد .. كانت الراحة والاسترخاء والطمأنينة التى يستشعرها فى ملكوت المباراة الفردية الحرة ، قد أخذت تتبدد مع اشتداد الصراع بين جنبات مظلتهم الواقية ..

فى هذا الوقت ـ وقبيل الحرب بأربع سنوات ـ سمع نذير من جنوب انجلترا يهتف « لقد بدأ العالم من حولى يذوب ويتحلل ، وأخذ كل شىء يفقد قيمته ، حتى كدت أتحلل أنا الآخر » . وعاد يوضح كلماته فتساءل « ماذا يعود علينا من هذا النظام الصناعى الذى يزحمنا بقاذورات ، بينما لا يتمتع أحدنا بعيشه ؟ اننا بحاجة الى ثورة ، لا من أجل المال أو العمل ، بل فى سبيل الحياة (١) وكان هذا الصوت للأديب الانجليزى « د. هـ. لورنس » . وليست مصادفة أن تكون كلماته (صدى) حقيقياً لصوت آخر من وسط أوروبا ، للعالم النمسوى سيجموند فرويد .

عنى فرويد فى أبحاثه الأولى بشىء هام ، هو أن الظروف الاقتصادية للبشر لا تحقق وجودهم الانسانى ، فضلاً عن كونها لا تخلق هذا

The Portable, D.H. Lawrence, Edited by Dianes Teilling (P. x-32). (١)

الوجود . كما أصر على أنه ليست « كل » الظروف البيولوجية هي الصانعة للانسان ...

ومنذ البداية ينبغي الاعتراف بأن فرويد أحس بوطأة الأنظمة الاقتصادية التي تتلاعب بمصير الانسان . فأراد أن يبحث عن جذور هذه الأنظمة ، لا في تاريخ الأرض الاجتماعية التي أنبتتها ، وانما في أعماق الانسان نفسه ، الذي رآه بنظرة سطحية ، فلم يكتشف فيه الا جسداً تقوده غريزة صارخة بالحياة .

كان فرويد اذن محاولة سلبية للتعرف على مأساة الانسان . فما ان عثر على الرغبة الجنسية كقوة دافعة في جسم الفرد ، حتى سارع بالتقاطها، وتضخيمها وحسبانها « القوة الوحيدة » الصانعة للانسان ، ومصيره ، ومجتمعه ، وتاريخه . وألهمت وجدانه بصمات الفزع واليأس والقلق التي شحنت بها نفوس البشر وهم يعانون الأزمة الطاحنة في تمزيقها لراحتهم واسترخائهم وطمأنينتهم . وانعكست هذه الحالة النفسية الحادة على علاقاتهم الاجتماعية ، فتحول الجنس الى مخدر نجح في امتصاص هذه العواطف الممزقة . لذلك يقول لورنس في مقدمة روايته « عشيق الليدى تشاترلى » : (اننا نعيش في عصر مأساة واضحة ، رغم أننا نرفض تقبله على أنه مأساة . لقد وقعت الطامة ، ونحن الآن وسط الخرائب) . هذا احساس عميق جداً بالمأساة — تماماً كاحساس فرويد — ولكنهما يرفضان تقبل الأمر على أنه مأساة كما يؤكد لورنس . وهكذا فقدت وسيلتهما في التعبير سمة الايجابية . اذ ما هي الحقيقة عند لورنس ؟ انه يجيب « دياتني الكبرى هي الايمان بأن الدم واللحم أحكم من العقل ، فقد تخطىء عقولنا ،ولكن ما تشعر به دماؤنا وتعتقده وتعبر عنه صادق دائماً » (١) .

انه الخطأ التقليدي الذي ارتكبته الفلسفات المثالية جميعها في تعريف

(١) Some Studies in the Modern Novel, by Dorothy M. Hoave, (P. 79).

الانسان وفصلها العقل عن الحس فصــلاً يتجاوب مع التعبير السلبى عن احدى أزمات الانسان التاريخية

وقصة « عشيق الليدى تشاترلى » من أولى ثمرات الحــرب . فهى قصة زوجة من الطبقة العليا الانجليزية ، تزوجت من لورد شاب أحبته وأحبها . وما لبث الحرب أن اقعدته الى كرسيه وملأت الفاجعة قلبه بمرارة قاسية . ثم التقت الســيدة النبيلة ذات يوم بحــارس حديقتها ــ الرجــل الفارع الطول والغليظ الطبع ــ الذى كان جندياً فى الهند ، ولما عاد الى وطنه لم يجــد غير هذا المأوى . فأحبت المــرأة هذا الرجل ، واستسلمت له . وكلما عادت من كوخه الصغير الى قصر زوجها اللورد العاجز الذى حطمت الحرب نفسيته وجسده ، كانت تقفز الطريق قفزاً بعد أن كانت تحس بحياتها عبئاً على كتفيها . يقول لورنس ، وهو يصف لحظات عودتها السعيدة بأسلوب شعرى غنى بالصور « •• وبينما كانت تسرع فى طريقها الى البيت ، لاح لها العالم كأنه حلم ، وبدت لها أشجار الحديقــة شامخة كأنها قلوع سفينة عائدة من رحلة ، بل لقد تخيلت أنها هى نفسها سفينة ألقت مراسيها عند المد هادئة مطمئنــة ، وأحست أن المخــدر المتجه نحو البيت ينبض حياة » •

ولقد أثارت هذه القصة من الضجة فور صــدورها ، ما دفع مؤلفها الى الهجرة من انجلترا ، وان ظل حريصــاً على طرق الموضوع نفســه فى أعماله الأدبية التالية . فقد كان وراء هذا الالحاح الدائم « نظرية » فى الحياة والسلوك تعيش فى ذهنه ووجدانه . ومحور النظرية أن الجنس ليس مظهراً لنشاط الانسان ، بل هو أصل هذا النشاط ، ويفسر ذلك بقوله « العالم قد شــاخ وهــرم حين عاش بالذهن ولا بد له ، لكى يعــود الى شبابه ، أن يعيش فى الحياة . والصورة المثالية للانسان هى انسان القبائل البدائية : فى حــوض الأمازون بأمريكا الجنــوبية ، وفى غابات أفريقيا وأحراش استراليا . ذلك الانسان الذى يباشر انسانيته ويمارس حيويته

على أوسع نطاق . واذا أرادت أوروبا أن تسترد شبابها وأن تنجو من افلاسها النفسى الرهيب ، عليها أن تعود الى تلك الصورة (الطبيعية) للحياة » .

لا ينبغى أن ندهش حين تقترن دعوة لورنس الى الانسان والجنس (الذى هو فى النهاية أعلى مرحلة فى دعوة الانسان (البيولوجى) بدعوته الى العودة السريعة نحو أحضان الغابة . فلقد تلاشت محاولة موبسان لايجاد مفهوم علمى للجنس، وأقبل فرويد امتداداً حاداً للفلسفة الفيزيقية ليخطط دائرة بيولوجية ضيقة دعاها « الجنس » . ذلك أن التكوين النفسى للعالم الأوروبى المعاصر لموبسان ، كان قد تغير تماماً بفعل الاهتزازات المضطربة التى رافقت أوائل القرن العشرين وبوادر الحرب الأولى .

ثم وضعت الحرب أوزارها وانجلت الميادين عن أشياء مهولة : الأجساد تحترق بما فيها من قيم ، والرءوس تهوى بما يحتويها من مثل ، وعار الهزيمة المادية يكوى القلوب الخاسرة، وسعار الهزيمة النفسية يدمر أفئدة الكاسبين . والضياع يظلل العالم بسحابة سوداء ضخمة والانسان يغمض عينيه عن المسرحية الدامية التى أمامه ويهجر الواقع الخارجى المحيط به ، فيبدأ رحلة طويلة داخل تلافيف ذاته .. وهناك تنزف أعماقه بأحلام غريبة ، تختلف عن أحلام من نوع خاص وجديد .. لا تجتر ذكريات الماضى ، ولا تستكشف معالم المستقبل . انها تعيش لحظة حية فى حاضرها ، لحظة سوداء دامية ، كوحش يلتهم فريسة لا يسترضيه أن يبقى لها حياتها .

وكان لا بد للفنان الذى نصبه التاريخ لساناً معبراً عن هذه الأزمة أن يغمس ريشته فى أعماق جيله التعس ، ليستخرج هذه الأحلام ويواجه بها الشمس . كان لا بد للكاتب الانجليزى جيمس جويس أن يسود مئات الصفحات بدماء هذا الجيل .. الدماء القاتمة التى تتكلم فى ساعات

عشر فتروى المأساة الكاملة لانسان ما بعد الحرب (١) . كان طبيعياً أن تكون قصة يولسيس مونولوجاً داخلياً كما أراد لها جويس الذى استشعر فى عمق كارثة « الانسان الداخلى » ان شئنا الدقة فى التعبير عن المكان الحقيقى الذى استؤنفت فيه المعركة . اذ ما أن انتهت فى ميادين القتال حتى بدأت فى جهة جديدة داخل البشر .

وقصة يولسيس تصف البطل فى جنازة صديق ، ففى أحد المطاعم ، ففى بيت للدعارة ، ثم يسهب فى وصف الخواطر الجنسية لاحدى النساء اسهاباً يبلغ حد البشاعة . والقصة تبدأ فى الرابعة بعد الظهر . وتنتهى قرب الثانية أو الثالثة من صباح اليوم التالى. قالت عنها ناقدة انجليزية (٢): « انها لوحة عالم ما بين الحربين لأن أدب جويس قدم لنا الانسان، واحدى قدميه تتلظى بلهيب الحرب الأولى ، والقدم الثانية تستقبل بخار الحرب الثانية . وهو بين النارين يعصب عينيه بكلتا يديه ، ليتجول بين جدران ذاته من الداخل يتنسم رائحة الحريق ، فيسيل لعابه ــ وهو ما يزال فى الداخل ــ الى امرأة ، لعلها تنجح فى تبرير خياله .. ولكن عبثاً » .

هذا هو معنى الجنس فى أدب جويس . انه لا يوافق لورنس على أنه أصل النشاط الانسانى فحسب . ولا يوافقه على أن الحرب تحطم نفسية الرجال وقيم النساء ، فترتمى المرأة فى أقرب أحضان قوية فقط . انه يضيف معنى جديداً هاماً ، فالحرب تطرد الانسان من الواقع الخارجى الى داخل نفسه . وهناك تنكمش اهتماماته بعد أن فقد همزة الوصل الواعية بينه وبين العالم . فيتوقع مع الأحاسيس البدنية وزفرات الجنس . اننا لا نرى فى أدب جويس العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة ، وبالتالى نفتقد عنده معنى الجنس كعلاقة انسانية . لأن القوقعة الذاتية التى اضطر انسان ما بين الحربين للهروب اليها ، لا تجعل من اهتمامه بالجنس الا

---

(١) المصدر السابق .
(٢) نفس المصدر .

مجرد الاسترسال فى خواطر مبعثرة تقف حائلاً بينه وبين علاقة واقعية يمكن أن نستشف بواسطتها مفهومه فى الجنس .

يقول فردريك هوفمان فى معرض حديثه عن أزمة الجنس فى الرواية الأمريكية « لم تكن الحرب وحدها بكافية لاثارة الشباب ثورة جديدة فى وجه هذه القيم المعقولة والتقاليد الخلقية ، وخاصة فى مسألة الجنس ، ولكن نظرية فرويد تأتى ، ونجاح رواية جويس ، فاذا الكتاب جميعاً يرون فى هذه النزعة الجديدة منفذاً لتفسير ما يريدون تفسيره . واذا الحال الحالمة أو أحلام اليقظة تستغل هى أيضاً لتفسر المتناقضات التى كانت حولهم فى كل مكان . لم يعد المؤلف يخفى ـ كما كانت تفعل برونتى فى انجلترا وجلاسجو فى امريكا ـ الشخصية الشاذة شذوذاً جنسياً فى احدى القلاع مثلاً . واذا مؤلفة ممتازة هى افيلين سكوت تأتى فى قصصها بأغراضهم لتشرحهم أمام القراء . وأصبحت لفظة تقاليد تضحك ضحكاً مريراً ، وأخذت مشاكل الحياة الجنسية تستغرق معظم الأعمال الأدبية . واذا بكل هذه الأعمال جميعاً أصبحت تعبيراً مستميتاً ناقماً فى عصر بدت فيه الأزمة الجنسية أهم من الحرب ، بل من الخراب (١) » .

نستخلص من كلمات هوفمان ثلاث حقائق .

◆ فهو ، أولاً ، لا يعى حقيقة الظروف الموضوعية التى أحاطت الأدباء فى أوروبا وأمريكا فى توفرهم على الموضوعات الجنسية لأدبهم . انه ينفى أن تكون الحرب هى السبب الوحيد وراء الأزمة . ويقول ان الصراع بين المتحررين والمتزمتين (دينيا) هو العامل الحاسم . ونسى أن هذا الصراع ، وكافة الصراعات الأجتماعية الأخرى ، قد تبلورت ـ بشكل واضح ـ فى أتون الحرب ومن ثم يكون أوارها هو المبرر الحقيقى لتلك الظاهرة ..

---

(١) Frederick J. Hoffman, The Modern Novel in America.

وهو لا يتجاهل ظروفاً ثانوية ، كظهور فرويد ونظرياته فى الجنس ورواية يولسيس لجيمس جويس . ولكنه يتجاهل أن الحرب ــ ثانية ــ بما سبقها من ارهاصات تاريخية ، وما لحق بها من آثار ايجابية غيرت من الوضع التاريخى لخريطة العالم ، هى التى أفرزت بصورة تلقائية ما قاله كل من فرويد وجويس .

• لم يجب هوفمان على هذا السؤال : « لو لم توجد نظريات التحليل النفسى أو قصة يولسيس ، هل كان القصصيون الأمريكيون ، يتناولون الأزمة الجنسية على هذا النحو من الأهمية ، وهذه الدرجة من الوضوح ؟ » . والسؤال يحتوى على مغامرة جزئية ، لأن تلك النظريات قد وجدت بالفعل (ومن ثم ينبغى ، السؤال) ، ومع ذلك نجيب ، بأن أدب الجنس الأمريكى هو تعبير عن الظروف نفسها . أى أن هذه القصص ، كبقية زميلاتها فى العالم الأوروبى ، تعبر عن ظروف واحدة هى ظروف الحرب .

• والحقيقة الثالثة ، هى أن الكاتب الأمريكى لم يتوغل فى أعماق النفس البشرية وانما نسج خامته من الشواذ الذين شوهت الحرب حياتهم من الداخل الى الخارج . واكتفى ــ الى حد ما ــ بهذا « الخارج » حسب نظرة سطحية للأشياء . وان ظل هناك كاتب مثل فوكنر يعتبر الامتداد الطبيعى ــ الأكثر تطوراً ــ لجيمس جويس يقول فى الخطاب الذى ألقاه وهو يتسلم جائزة نوبل « ان مشاكل القلب البشرى فى صراعه مع نفسه هى وحدها التى تستطيع أن تلهمنا الاتقان فى الكتابة والتأليف ، لأنها هى وحدها التى تستحق أن يكتب عنها ، وتستحق ما يبذل فى سبيلها من عرق وعناء » (١) .

وكانت الحرب هى المنظر الأساسى الذى دارت من حوله أحداث روايات همنجواى ، وفى روايته « وداعاً للسلاح » تصل معالجته لهذا

(١) Ray B. West, The Short Story in America.

الموضوع الى الذروة . ففى مجموعة قصصه (فى زماننا) وفى روايته « الشمس تشرق ثانية » صور الحرب فى ذاتها وآثارها . لذلك خرجت (وداعاً للسلاح) الى قراء مستعدين للمعالجة النهائية للموضوع . فاذا نحن نرى الآثار العنيفة التى قادت الى ازدراء قيمة الانسان بعد ما خاضت المثل العليا للمدنية الغربية قسوة الحرب وحسرة التقهقر . وفى احدى رواياته يصف مجتمع الغرباء فى باريس ، وهم يلتهون عن الهزيمة المعنوية بالشراب والحب ، فيخفقون ، وان أجلوا الأزمة ..

وفى (وداعاً للسلاح) يحس الملازم هنرى أن مثل الحرب كلها زائفة بشعة ـ وهو الشاب الأمريكى الذى « تطوع » فى صفوف القوات الايطالية ـ فيتبرأ من الحرب ، ويجد فى حبه عوضاً عنها . بل يجد فيه ما يسوغ تخليه عن الحرب وتركيز آماله فى الحب ، واذا به يجد نفسه لا يمتلك شيئاً .

تقول له فتاته :

ـ اسمع قلبينا يخفقان

ـ أنا لا أبالى بقلبينا . أنا أريدك أنت . انى مجنون بك .

ـ أتحبنى حقاً ؟

ـ لا تكررى ذلك . هيا . أرجوك . أرجوك يا كاترين .

ـ حسن .. بشرط ألا يتجاوز ذلك دقيقة واحدة ..

ـ لا بأس ، أغلقى الباب .

ثم يصف همنجواى مشاعر هنرى بعد ذلك فيقول على لسانه « وجلست كاترين على مقعد الى جانب الفراش ، كان الباب مفتوحاً . واحساس بالنشاط يدب فى كيانى أكثر من أى وقت مضى .. وسألتنى : والآن هل عرفت أنى أحبك ؟ » هكذا يتضح لنا ـ بعد طول عناء ـ كيف يلتقى الجنس والحب فى معنى واحد ؛ وكاد الروائى الأمريكى أن يقدم

لنا المعنى الحقيقى العريق لهذه العلاقة الانسانية لولا ظروف الحرب التى حصلت من الجنس علاقة تعويضـية يمارسـها هنرى وكاترين والضحايا جميعاً للتنفيس عما يملأ صدورهم وخلوتهم من آلام النكبة .

أن همنجواى لم ينس أن هنـاك معنى عميقـاً للجنس ، يتجـاوز بشموله الانسانى أن يكون مجرد « تعويض » عن أشياء أخرى . فحين يعرض الملازم على حبيبتـه الزواج تقـول له فى ثقة : (نحن متزوجان فعـلاً . أنا لا أسـتطيع أن أكون متزوجـاً أكثر منى الآن) فاذا قاطعها استطردت (لا تتكلم ، وكأ ، عليك أن تجعـل منى امرأة شريفـة . أنا امرأة شريفة جداً) . بهذا الفهم العميق لحقائق الجنس والحب والشرف ، حدد لنا همنجواى ماذا تعنيه هذه الحقائق بالنسبة للانسان . الذى لا تعوقه الحواجز الاجتماعية والتاريخية عن أن يعيش انسانيته بصورة تلقائية نابعة من ذاته . فالشرف عند كاترين أن تقيم علاقاتهـا الإجتمـاعية ـ ومنها الجنس ـ فى حرية تامة من الأغلال التقليدية . انها تحب هنرى ، وهذا يكفيها لأن تمارس حياتها معه ...

ويستعرض الكاتب هذه المعانى فى أسلوب فنى رائع ، لا يلجأ الى تصوير اللحظة الميكانيكية فى العلاقة الجنسية ، لأنه يرى فى هذا اللون من التعبير دعاية سطحية ورؤية من الخارج . لذلك يحاول همنجواى أن يكشف التركيب النفسى الداخلى للعلاقة ، لأن هذا التركيب ـ لا الشكل الخارجى ـ هو المقياس الوحيد لقيمة العلاقات الانسـانية اذ يبين نوعيتها ودرجة الانفعال بها . تخاطب كاترين حبيبها « لسـوف أكون شـديدة الاعتزاز بك . وانى لفخـورة على أية حال ، خصـوصاً حين تنام كطفل صغير ، وذراعك حول الوسادة ظناً منك أنها أنا . أو أية فتاة أخرى ، من يدرى ؟ لعلها احدى فاتنات ايطاليا » فيجيب هنرى « انها أنت » وفى مكان آخر يقول « اذا نام القوم جميعاً ، وأيقنت أن أحداً لن يستدعيها ، انسلت الى غرفتى . كنت أهوى حل شعرها ، وكانت تجلس على السرير

فى صمت ، ثم تنحنى فجـأة لتقبلنى ، فأسحب الدبابيس وأضـعها فوق الفراش ، فيتهدل شعرها ، ثم أسحب الدبوسين الآخرين ، فاذا بشعرها يحتوى كلانا ، ونستشعر كأننا داخل خيمة أو خلف شلال » .

نجح الكاتب ، بواسطة هذه اللوحات الحية الرائعة ، أن يقدم لنـا معنى العلاقة الجنسية بين الرجل والمـرأة من داخـل ذوات الشخوص ، فاستغل الخيال الجميل والرؤى ذات الدلالة الانسـانية بدلاً من الاسهاب الممل فى رسم دقائق العلاقة نفسها . وليس شك أن التأمل الدقيق فى عرض الانفعالات النفسية التى تبطن أية علاقة اجتماعية ، أشق بكثير من الوصف الخارجى لهذه العلاقة . بل ان مقياس الفن العظيم هو مدى تغلغله فى النفس الانسانية ، لا مدى قدرته على التقـاط الظواهر السطحية . وفى أحيـان نادرة يلجأ الفنان الى تلك الظواهر . اما لكى ينفذ منها الى ما هو أعمق ، واما لكونها نابعة من كيان الحدث الدرامى للعمل الفنى . ولكن لن نجد فناناً عظيماً يتوقف عند هذه الظواهر لمجرد أنها ظواهر .

فالكاتب الأميركى « أرسـكين كالدويل » فى روايتـه (أرض الله الصغيرة) يرسم الظروف الموضـوعية المحيطة بالعمـال الأمريكيين ، ثم يرسم ظروف الطبقة المتوسطة فى الريف الأمريكى . ومن هاتين البيئتين الاجتماعيتين المختلفتين ، تتميز نماذجه البشرية . وفى اللحظة التى تحضر فيها « دارلنج جيل » من الريف لتزور شـقيقتها زوجة العامل « ويل » تلفظ كل قيم طبقتها المريضة وهى تشد زوج شقيقتها الى أحضانها . كأن على كالدويل أن يصور هذا اللقـاء البـدنى ، لأنه لم يكن مجرد « لحظة جنسية » بين رجل وامرأة ، وانما كان لقاء بين قيم ومثل متصـارعة من خلال علاقة ما تحتم الأحداث « الخاصة » فى الرواية ، أن تكون العلاقة الجنسية بالذات ، لأنه يتصـادف أن تكون هذه هى المحك الوحيد الذى سيضىء جوانب الموقف ..

وشىء آخر فى أدب كالدويل جدير بان نتوقف عنده طويلا . ذلك

ان تحديده الواضح للظروف والشخصيات والجو النفسى • يخلق بالضرورة (أحداثاً خاصة جداً) لا يمكن تواجدها الا فى عمل أدبى بعينه . بعكس ما نراه عند آخرين ممن يستهويهم التصميم فى اختيار الظروف والشخصيات ، فتجيء الأحداث أيضاً أحداثاً عامة ، ليست نابعة بالضرورة والحتمية من التكوين الذاتى للعمل الفنى فتصاب العلاقات الاجتماعية القائمة فى هذا العمل بالتميع والتجريد ، حتى تصبح فى النهاية « كليشيها كبيراً » لا يستهدف – فنياً واجتماعياً – خدمة البناء الدرامى أو المحتوى الانسانى . فاذا اعتبرنا العلاقة الجنسية احدى العلاقات الاجتماعية الهامة ، فأنه يحق لنا أن نتصور مدى الابتذال الفنى – لا الاجتماعى أو الخلقى – عندما يتحول التعبير عن هذه العلاقة الى مجموعة كليشيهات تناسب « مقاسات » معينة فى الأعمال الأدبية ، وهذا ما نعتقده تماماً فى أدب كالدويل . لأن الحدث ، أو الحادثة الجنسية فى قصصه ، تتولد تلقائياً وبطريقة ذاتية ، من صميم البناء الروائى ، بحيث تصبح هذه الأحداث فى خدمة المضمون الأشمل لهذا البناء وبحيث نشعر بفراغ وتباطؤ فى السير الدرامى لو أن هذه الحادثة أو تلك ، قد نزعت من مكانها . وأعنى بهذه الحادثة ، كل ما تحتويه سطورها من حركة فنية فى القالب والمحتوى.

أين نلمس (التعميم) فى عرض العلاقة الجنسية ؟. نلمسه فى كتابات الفتاة الفرنسية « فرنسواز ساجان » كاحدى الظواهر الناشئة بعد الحرب العالمية الثانية . ولقد اختلفت هذه الحرب عن سابقتها فى كونها عبرت – أصدق تعبير – عن أعلى مراحل النظام الاستعمارى . أى أن التمزقات الحادة التى أورثتها الحرب الأولى فى قلوب البشر – الكاسبين والخاسرين – تعد أمراً تافهاً للغاية اذا قيست بالتمزقات الرهيبة التى عاناها القلب الانسانى مع أوار الحرب الثانية . وهكذا ازدادت مهاوى اليأس والفزع غوراً وعمقاً فى وجدانات البشر ، كما تعلن بورصة الحروب ، أن ملايين العاهات قد غزت ملايين الجنود ، فان بورصة الحرب الثانية ، أعلنت أن ملايين العاهات النفسية قد غزت ملايين البشر .

وبدلاً من أن يكون الفن تعبيراً ايجابياً عن هذه « المذبحة النفسية » لسنا أنه هو أيضاً ، كان هدفاً لمزيد من الاصابات ، وكانت عاهته الكبرى هى السلبية . ذلك أن نظرة ايجابية للحياة ، لم تكن قد تبلورت بعد . فرغم أن نظرة علمية للوجود قد ظهرت بعد الحرب فى ميادين الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والفلسفة، غير انها لم تكن قد تكاملت فى ميدان الفن للدرجة التى معها تؤثر فى فنون تلك المرحلة. وليس شك فى أن الايجابية هى انعكاس طبيعى لتطبيق النظرة العلمية التى لم يكن قد امتد اثرها بعد.

لو أنا استعرضنا موضوعات فرنسواز ساجان ، لاكتشفنا بالتحديد أنها تدور حول معنى الجنس كعلاقة عرضية لقتل الوقت ! يبدو هذا المعنى واضحاً فى (صباح الخير أيها الحزن) اذ بعدما توطدت أواصر الصداقة بين البطلة وبين حبيبها تقول « لم أكن قد أحببته أبداً . كنت أحب المتعة التى أتاحها لى » . لذلك لم تر بأساً فى أن تخرج من حياته بنفس البساطة التى دخلت بها .

وكانت الفتاة الرومانسية لا تتحمل فراق حبيبها لمجرد أنها تود الاحتفاظ بصورة وجهه ولون عينيه ونغم همساته . أما بطلة فرانسواز فتقول « ما كنت لأحتمل فكرة قضاء الليل دون أن يكون الى جوارى لأستمتع بهياجه الفجائى الممتع » فالحبيب هنا مجرد « ذكر » . وتؤكد « الأنثى » ذلك على أثر أول لقاء حميم بين جسديهما : « فى تلك اللحظة بالذات ، كنت أحبه أكثر من نفسى ، وكنت حرية أن افتديه بحياتى » . ولن ندهش بعدئذ أن تكون هذه الكلمات لنفس الفتاة التى اعترفت منذ قليل بأنها لم تحب هذا « الانسان » أبداً .

فى (ابتسامة ما) تلح على فرانسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار . ولكنها تلمح هذه الظاهرة من الخارج ، تعنى بأن تصور بداية العلاقة ونهايتها ، وما بين البداية والنهاية ، باتقان دقيق بارع ، من غير أن تكلف نفسها عناء البحث الجاد عن الأسباب الكامنة وراء الظاهرة .

وهذا هو العيب الرئيسى فى كتابات فرانسواز ، أنها تجهد نفسها وراء «العموميات» فى دقائق وتفاصيل العلاقات الانسانية . بينما تعرض الظاهرة الاجتماعية دون ربطها بالأسباب " العامة » الرابضة من خلفها . رغم أن العمل الفنى الناجح يوضح لنا السمات الخاصة والملامح الذاتية للنماذج والجو والأحداث ، ويربط هذه جميعاً ب (الأرض العامة) التى أوجدتها .

فرنسواز ـ مثلاً ـ ترسم اللحظة الميكانيكية فى العلاقة الجنسية على لسان الفتاة كما يلى : « كان قد أمسك بى من رسغى ضاحكاً ، فاستدرت اليه ، واذا بوجهه ينقلب شاحباً فجأة كما كان وجهى بلا ريب . وسرعان ما ترك رسغى ليضمنى على الفسور ويسحبنى الى الفراش . ورحت فى ارتباكى أقول لنفسى لم يكن بد من حدوث هذا يوماً .. لم يكن بد ، ثم كانت دورة الغرام : الخوف ، فالرغبة ، فالحنان ، فالسعر . ثم ذلك الألم الوحشى الذى تبلغ به اللذة ذروتها ، لقد أتيحت لى الفرصة لاكتشاف تلك اللذة والتعرف عليها لأول مرة ذلك اليوم » .

وأنت تحس بأن هذه الكلمات يمكن أن (تلصق) فى أية رواية أخرى ، لأنها كلمات خالية من التخصيص .. كليشيه يمكن استخدامه فى أى وقت . بل لجأت الكتابة الى التقرير الساذج حين قالت (وكانت دورة الغرام ـ الخوف فالرغبة فالحنان فالسعر) فلخصت بذلك موقفاً كاملاً ببضع كلمات عامة . وانعكس التعميم على البناء الروائى ، فجاءت الكلمات السابقة مفتعلة ، أقحمت على السياق التعبيرى بتكلف واضح . ذلك أنها ـ كحدث ـ لم تنم بطريقة دينامية تتطور من داخل الهيكل العام للرواية. بل يمكن القول بأن تعميم المؤلفة للأحداث والنماذج هو الذى خلق بالضرورة «تجريدية» المواقف الانسانية كلها . وفرق بعيد بين الشخصية (العامة) والشخصية (النمطية) فى العمل الفنى كما أن هناك فرقاً بين اللحظة

« العامة غير المحددة » واللحظة « النموذجية » . وبين الحدث العام » والحدث المتكامل (١) .

ألحت على فرنسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار منذ قالت في أولى رواياتها (لم أكن أحب الشبان ، بل كنت افضل عليهم كثيراً أصدقاء لى من الرجال ذوى الأربعين عاماً الذين كانوا يذيقوننى رقة الأب وعذوبة العشيق) فقد كانت هذه الفكرة ـ كما قلنا ـ هى محور روايتها « ابتسامة ما » ثم كانت المنظر الأساسى فى قصتها « هل تحبين برامز » ، وان عكست الوضع فكانت المرأة تكبر الشاب بأربع عشرة سنة ، وهى اذن أزمة موضوعية بين جدران المجتمع كله .

ولكن السيدة فرنسواز على غير وعى بهذا المجتمع الذى تكتب عنه . لذلك تجىء قصتها (بعد شهر أو سنة) معبرة عن هذا الخواء الذهنى الذى كان ينعكس بشكل حاد على القالب الفنى لأعمالها ، فتصيبه بالخلل والاهتزاز والتميع ، وتكون كتاباتها اقرب الى التحقيقات الصحفية السريعة منها الى الأعمال الفنية . لذلك نجحت ساجان نجاحاً سريعاً ، اذ أمكن الاتفاق حول أرقام التوزيع كمقياس النجاح . ولكنه يتعذر علينا أن نطلق على كتاباتها أنها (روايات جنسية) لأنها جعلت من الجنس قضية تافهة لا تناقش . ولأنها ثانية لم تكتب (روايات) بالمعنى الفنى الدقيق . فلنضع أيدينا اذن على الضابط الحقيقى للوحدة العضوية فى العمل الأولى . ان فرنسواز لم تناقش الجنس على مستوى جاد ، فانسحب ذلك على فنها ، وكدنا نقطع بأن ما تكتبه غير جدير بهذا الاسم .

***

أما سارتر ، الذى عانى بحق ويلات ما بعد الحرب ، فانه اذا التقى

---

(١) وسنرى فيما بعد ـ بعرضنا لنماذج اخرى ـ كيف أنه لو توفرت هذه الصفات فى عمل فنى ، لجاءت صورة العلاقة بين الرجل والمرأة فى هذا العمل مغايرة تماما لتلك الصورة في كتابات ساجان .

بـ « الجنس » يعى جيداً أنه التقى بمشكلة جادة ، رغم السلبية التى أفرزتها سنوات الحرب، واكتحلت بها أعين مفكرى أوروبا . ففى مسرحية (المومس الفاضلة) (١) تدور الأحداث كلها فى غرفة نوم احدى المومسات ، يغلب على الحوار بينها وبين الزبائن ، كلمات جنسية صريحة . ومع ذلك ، فقد كانت هذه جميعها بمثابة « المنظر الخلفى » للقضية الأساسية التى يناقشها سارتر ، وان قدم لنا خلال مناقشته معنى الجنس عند مختلف النماذج البشرية الصانعة لأحداث الدراما . لقد ضاجعت ليزى ـ البغى القاطنة فى جنوب أمريكا زبوناً أمريكياً يدعى «فرد» وسألته بعد مغادرتهما الفراش :

ليزى : هل أنت مسرور ؟

فرد : مم ؟

ليزى : مم ؟ ما أبلهك يا صغيرى .

فرد : آه ! نعم .. مسرور جداً .. جداً .. كم تريدين ؟

ليزى : من الذى يتكلم عن المال ؟ اننى أسألك ما اذا كنت مسروراً، فأجبنى بأدب : ألست مسروراً ؟

ليزى : لقد كنت تضمنى بقوة ، بقوة عظيمة ، وقلت لى بصوت هامس انك تحبنى .

فرد : كنت ثملة .

ليزى : كلا .. لم أكن .

فرد : بل كنت .

ليزى : قلت لك .. لم أكن .

---

(١) اخترنا هنا شكلا ادبيا هو (المسرحية) يختلف فى المنهج التعبيرى عن الشكل الادبى الذى حاولت ساجان ان تصوغ فيه أفكارها ، لان ماتستهدفه الدراسة هو الحصول على معنى الجنس او مدلوله عند هذا الكاتب او ذاك .

فرد : على أية حــال ، لقــد كنت أنا ثملاً ، ولست أذكر تمــاماً ما حدث .

لقد تعرفنا بواسطة عملية « التقابل » هذه على مفهوم ليزى ـــ بائعة اللذة فى الجنس ، كما تعرفنا على مفهوم الزبون الأمريكى . وكلا المفهومين ـــ رغم تناقضهما الظاهرى ـــ سيلتقيان فى معنى واحــد ، وهو أن هذه العلاقة ليست الا سـلعة . تنظر اليها المومس بعين التاجر الشريف ، بينما يعتبرها « فرد » قنطرة لهدف آخر تفصح عنه أحداث الرواية (١) .

وفى جوانب أخرى من العالم ، كانت هناك موجة من كتابات الجنس تميزت بخصائص جديدة . اذ يبدو أن التقدم العلمى المطرد فى مختلف مجالات النشاط الانسانى ، كان يدفع الأدباء لأن يسايروا التطور سواء كانوا على وعى بقوانينه أم بغير وعى . ولا شك أن الذين تفهموا قوانين هذا التطور كانوا أكثر عمقاً من الذين لم يتوصلوا الى هذا الفهم . ولكن الجميع سواء فى احساسهم العميق بالقيمة التقدمية للتطور العلمى .

يصف الكاتب الايطالى ألبرتو مورافيا مشاعر صبى مراهق ، فيقول: « وبينما الصراع يشتد فى أعماق أوجستينو ، تبدلت نظرته لأمه فى كل تصرفاتها وسلوكها . كان هذا الذى حدث اليوم ، يحدث كل يوم ، لم يكن أوجستينو يرى فيه شيئاً يثير غير الاحترام . كانت مسألة طبيعية أن يرى أمه تخلع ثيــابها أمامه . وكان طبيعيــاً للغــاية أن تنحنى فوقه على الفراش ، وهى فى ملابس النوم الشفافة ، فيتدلى ثدياها من فتحة القميص، ثم تطبع على جبينه قبلة . كل هذه أشياء مرت بأوجستينو فى الماضى بصورة

(١) «المومس الفاضلة» مسرحية تناقش موضوعا واحدا من عدة زوايا ، فهى تعرض لمشكلة الزنوج فى امريكا ، وكيف ان بغيا استطاعت ان تسمو باخلاقياتها على ابناء الطبقة الارستقراطية فى الولايات المتحدة ، ففى الوقت الذى ينادونها «ياغانية يادامرة» تهتف «الزنجى ليس مجرما .. بل الرجل الابيض» . ولكنهم ينجحون اخيرا فى اغتصاب توقيعها على شهادة مزورة ، بينما تكفر عن خطيئتها بالتستر على الزنجى اثناء مطاردة البوليس له (٢)

عادية جـداً . أما اليوم ، فلم يعد الأمر فى سـهولة الأمس ، فقد أصبح الغـلام يطيل النظر الى أمه وهى تسـتبدل ثيابها ، ويراقبها بشغف وهى تتزين عارية أمام المرآة ، ويحـدق فيـ من الرغبـة وهى تخلع جواربها .. كل شيء أصبح واضحاً أما بشكل مختلف تماماً عن الأمس » .

وبعد أن تنتهى من قراءة (أوجستينو) أو (لوكا) لمورافيا ، تحس أنك انتهيت من قراءة دسـمة فى علم التربية . حتى أن المشاهد الجنسية فى القصـة ترتفع الى مسـتوى الضرورة . ورغم ذلك فلن تلقـاك جملة تقريرية واحدة فى أى من قصص مورافيا . وهنا ينبغى أن نتوقف قليلاً . فالمفهوم الشائع ـ أو الخطيئة الشائعة ـ عن ربط النماذج الانسانية فى العمل الفنى بالأرض الاجتماعية التى أنبتتهم ، هو أنه على الفنان أن يقدم لنا بحثاً فى الاقتصاد أو الاجتمـاع أو الفلسـفة ، وكان أعـداء النظرة العلميـة الموضوعية للفن ، يتذرعون بهذا المعنى ، ليرموا دعاة هذه النظرة ، بأنهم يغفلون العنصر الجمالى فى العمل الأدبى ؟ والرد البسيط على هذه الدعوى أن أصحاب النظرة الموضوعية فى الفن يرون هذه القضـية من زاويتين

• الأولى ، هى أنه لا يمكن القول بأن أديباً ما أجاد البناء الفنى على حساب المحتوى الانسانى ، كما أنه لا يمكن القول بعكس هذا الكلام ، فالبناء ومحتواه يشكلان وحدة متكاملة ، اذا أهمل الفنان واحداً فقط من عناصرها انعكس ذلك ـ بصورة مباشرة ـ على بقية العناصر ..

• النقطة الثانية أنه من السذاجة أن يطلب الناقد من العمل الفنى بحثاً اجتماعياً حتى ترتبط النماذج وانفعالاتها ومشاعرها ، بعد أن تجسدت فيها هذه « الجذور الاجتماعية » دون أن نراها . وفى حدود هذا المعنى فقط يكتسب العمل الأدبى معنى الفن . ومن هنا يكون العرض أشق بكثير من البحث العلمى المباشر ، وان كان كلاهما يحـاولان الكشف عن الحقيقـة (أى انهما يختلفان اختلافاً نوعياً فى طريقة تناولهما لموضوع ما . فالمباشرة

فى البحث العملى تميزه بيسير التناول . بينما العمل الفنى يعتمد على الأسلوب غير المباشر) .

وهكذا يرسم لنا البرتو مورافيا فى قصته « فتاة من الأقاليم » معالم حياة الطبقة الوسطى فى المدن الصغيرة . فأحلام هذه الطبقة تتجسد فى رأس الفتاة « جيما » وتلح عليها مطارق الطموح بأن ترتمى فى أحضان أول عشيق . ومن خلال تشابك العلاقات المعقدة فى هذا المجتمع بين الزوجة والعشيق والزوج وهمزة الوصل بين كل ذكر وأنثى .. من وسط هذا المجتمع المعقد يبرز المعنى المخدر للجنس . ف « جيما » لا يعنيها أن يحرز زوجها نجاحات باهرة بين جدران المعمل ، وانما يعنيها فى الكثير أن تحملها ذراعا العشيق ، الى روما المدينة اللامعة بالأحلام .

والكاتب النمسوى ستيفان زفايج فى قصته

يحكى قصة رجل قامر بحياته كلها على موائد «مونت كارلو» وامرأة قامرت بجسدها على فراش هذا الرجل . وما يريد أن يقوله زفايج هو أن الضياع النفسى صورة جزئية للضياع الاجتماعىالذى يعانيه البشر. والمقامرة على المائدة أو على الفراش ــ هى أعلى مراحل المأساة . ان العلاقة التى قامت بين الأرملة والشاب خلال أربع وعشرين ساعة ، كانت بدايتها « مقامرة » من الرجل على احدى موائد الكازينو ، ونهايتها مقامرة من المرأة على أحد أسرة فندق مجهول ؛ انهما يشتركان فى محنة واحدة يعبران عنها بصورتين مختلفتين ، ثم يسارعان بالالتقاء الحميم على الفراش. واللحظة الجنسية التى خلقت هذا الالتقاء ما هى الا تجسيد رائع للحظة الحضارية نفسها التى يعيشانها . ومعنى المقامرة الذى رافق تلك اللحظة البدنية الخاطفة ، هو مدلول مرحلة تاريخية كاملة ، يعانيها البشر فى جزء من العالم .

***

بلغت هذه اللحظة التعيسة ذروتها فوق قمة طور حضارى ، وقف

عليها فلاديمير نابوكوف ـ الروسى المولد الأمريكى الموطن ـ وصاح بأعلى صوته : (هذه روايتى « لوليتا » حضارة اليوم) وكانت بالفعل امتداداً حضارياً للنظرة السلبية التى تبلورت فى أتون الحرب ، بل يمكن اعتبارها الى حد كبير من الملامح الحادة فى أدب الحرب الباردة .

ولنتتبع مثلاً ، أمانى بطل الرواية . انه يقرر فى البداية « كنت أحلم بأن أكون جاسوساً مرموقاً » ثم يصف مشاعره على أثر صداقته لفتاة صغيرة « ان شبقى الشديد الى تلك الطفلة ، كان أول شاهد على فرديتى الانعزالية المنطوية » ، ثم يهدينا شريحة حية لأحاسيسه نحو الفتاة « .. ولم أحقد على الطبيعة ، الا لسبب يتيم هو أننى لا أستطيع أن أقلب باطن لوليتا الى ظاهرها كى أقبل أحشاءها بشفتى النهمتين » .

يصف الدكتور جون راى (١) هذه الخيالات الشاذة والأحاسيس المشوهة بأنها (قد تثير الخجل والذعر عند المنافقين الاجتماعيين ، ولكنها فى الحقيقة ليست الا رواية واقعية تبسط الواقع بصراحة وصدق) واذن ، فالتمزقات الرهيبة فى مشاعر البطل، شىء واقعى وبسيط وصادق وتنكشف عن شقاء نفسى عميق كما يقول صاحب المقدمة . لذا لا ينبغى أن نحاسب المؤلف على المشاهد المقززة التى أفرد لها مئات الصفحات بسخاء منقطع النظير . ونحن اذ نوافق الدكتور والمؤلف معاً على صدق هذه الأحداث وواقعيتها المدبرة، نتساءل : أين الفنان اذن؟ لقد بدا واضحاً بعرضنا لتطور مفهوم الجنس عبر العصور ، ان هذه العلاقة الانسانية جديرة بأن يتناولها الأدباء والفنانون فى كل زمان ومكان . ولكننا دائماً كنا نصر على أن منهج الكاتب أو الفنان فى التعبير هو الذى يعين بشكل حاسم ، ما اذا كان الكلام المكتوب فناً أم مجرد هذيان رخيص . ان مؤلف لوليتا لم يصنع الا بيتاً متحركاً من زجاج شفاف ، بداخله مأساة بطلها رجل مريض وطفلة ـ

---

(١) استاذ الفلسفة بنفس الجامعة التى يعمل بها المؤلف ، وقد سجل كلماته فى مقدمة الرواية .

وكلاهما ـ ضحية لحضارة ساقطة ، ثم أخذ ـ بواسطة المطبعة والورق ـ يدور بهذا البيت العجيب المثير على ملايين القراء . وليس هذا هو الفن . ليس مجموعة مذكرات مخبولة لانسان ينزف انسانيته يوماً فيوماً تحت وطأة المرحلة الحضارية التي يقاسيها في مكان ما من العالم .

لقد نجح نابوكوف في أن يوقظنا على معنى جديد للعلاقة الجنسية : فالانحراف النفسي الشاذ الذي يجمع بين رجل في الأربعين وطفلة فيالثانية عشرة على فراش واحد ، وليد انحراف حاد في الهيكل الاجتماعي الذي تمارس هذه العلاقة في محرابه . نجحت لوليتا في اعطائنا هذه الدلالة لا كما نستخلصها من عمل فني ، وانما نستوعبها من مذكرات مجنون أو منتحر .

٣ ـ أزمة الجنس فى القصة العربية

ينبغى أن نتفق حول حقيقة هامة ، وهى أن اى مجتمع حديث يعتبر وليداً لما سبقه من مجتمعات ، فالحضارة القائمة فى عصرنا هى ابنة العصور الذاهبة مضافاً اليها ما استجد من ظروف التقدم . لذلك يتحتم أن نبحث أولاً عن جذور تراثنا ، قبل أن نبحث أزمة الجنس فى القصـة العربية الحديثة . فليس شك أننا ورثنا الكثير من مقـومات الحيـاة المادية والقيم الفكرية القديمة . حتى أنه يلزم لنـا أن نغـوص فى أعمـاق التكوين الاجتماعى لحضارتنا ، منذ اللحظة التى قامت فيها دولـة للرقيق ، ولعب الجوارى والقيان دوراً كبيراً فى حيـاة المجتمع العـربى . حينذاك راح الشعراء يصورون العلاقات الانسـانية الناشـئة فى مثل هذه الدولـة . العلاقات الشاذة والطبيعية على السـواء . وبرزت دلالات جديدة للعلاقة الجنسية ، استمدت مضمونها ومحتواها من جوف البنيان الحضارى الجديد .. « ففى عاصمة بغداد أيام العباسيين والقاهرة أيام الفاطميين ، ومن بعدهم السلاطين ، نرى أن بيوتاً للاثم تقوم ودوراً للدعارة تشيد ، ونرى النساء الساقطات يقمن هذه البيوت باسم الدولة وفى حمايتها ، ونرى المواخير والحانات فى عصر الرشـيد والمأمون والمعتصم والمتوكل ، تنقلب الى دور للدعارة فى عصر البويهى .. ثم يقر ذلك الوضع الشاذ الغريب فى بلد اسلامى كالعراق ، وترسم على هذه البيوت ضريبة تدخل حصيلتها الى بيت المال . ثم تنتشر العدوى الى مصر الفاطمية فيذكر صاحب كتاب « الخطط » بيوت الفـواحش التى كانت تجبى عليهـا الرسـوم ، ويضمن تحصيلها ضامن » (١) .

---

(١) محمد عبـد الغنى حسن ـ ملامح من المجتمع العربى ـ دار المعـارف ـ (ص ٤٦)

ويتحدث أحد المؤرخين الانجليز عن هذه الفترة فيقول : (يمكنك أن تتصور الفساد الذى يحيق بالرجل والمرأة على السواء نتيجة سـهولة الطلاق . وقد وجد فى مصر عدد كبير من الرجال تزوجوا فى مدى عشر سنوات نحو عشرين أو ثلاثين زوجة . كما أن هناك نساء لسن متقدمات فى السن ، صرن زوجات لاثنى عشر رجلاً أو أكثر على التوالى . وقد سمعت عن رجال اعتادوا أن يتخذوا زوجة جديدة كل شهر ، وللرجل الحق أن يفعل ذلك مهما كان دخله أو ما يمتلكه ضئيلاً ، فهو يختار من بين نساء الطبقة الفقيرة أرملة حسناء أو امرأة مطلقة ترضاه زوجاً اذا دفع لها صداقاً عشر شلنات ، حتى اذا طلقها ليس عليه الا أن يدفع لها ضعف هذا المبلغ تنفق منه على نفسها خلال فترة العدة) (١) .

هذه اذن ، هى التركة التى ورثها مجتمعنا على مدى الأجيال . ويبدو واضحاً أن كافة العادات والتقاليد المعاصرة هى امتدادات طبيعية لما اشتمل عليه مجتمعنـا ـ فيما مضى ـ من مقـومات . فما يزال الطـلاق وتعـدد الزوجات ، وما يتبعها من علاقات كالزنا والبغاء . بل ان هذه جميعاً بلغت من السطوة والرسوخ حداً الغى معه قوة القـانون . فبينما يغلق القانون المصرى بيوت البغاء منذ عام ١٩٤٩ نجد أن هذه البيوت ازدادت عدداً ، وتنوعت أشكالها ، فنلحظ انتشاراً مذهلاً لبائعى الصور العارية وكتب الجنس الفاضحة . وما من مراهق الا ويتساءل بشغف عن (رجوع الشيخ الى صـباه) أو (مذكرات ايفـا) أو (كازانوفا) وغـيرها من القصص الرخيص الذى يملأ الأسواق باسم الأدب والفن ، وهما منه براء . ولكنها ظاهرة خطرة أثبتتها الرسـالات العلمية التى تقـدم بها أسـاتذة وطلاب الجامعة الذين تناولوا بالدرس الدقيق ملامح هذه الأزمة ، وانتهت دراساتهم الى نتيجة هامة جديرة بالتـأمل . فقد تأكد لديهم أن تاريخ المجتمعـات العربية ـ فى خط سيره الطويل ـ لم يفز بفترات من الاستقرار التام .

---

(١) إ.و. لين ـ انجليزى يتحدث عن مصر ـ ترجمـة فاطمة محجوب ـ كتب للجميع ـ (ص ٤٦) .

وما يغلب بالفعل على شكل تطوره هو اجتيازه عدة مراحل متلاحقة من نقاط التحول والانتقال . وتتميز نقطة التحول غالباً بالحدة ، فلا يجدى معها الحسم اذا تعرضت للدراسة والمناقشة على أن ذلك لا يعنى مطلقاً ، أننا لا نستطيع تحديد معانى حياتنا ومفاهيمها ضمن هذا الاطار الاجتماعى المتقلقل . اذ مجرد حصولنا على صورة صادقة لهذا الاطار يعنى فى اللحظة نفسها على ما تتضمنه هذه الصورة من معان ومفاهيم ..

ورغم أن الخطوط العريضة فى لوحة المجتمعات العربية متشابهة ، الا أن التفاصيل الصغيرة قد تكسب الواحد منها صفات ذاتية يختلف بها عن الآخر . فلو بحثنا عن السمة الغالبة على الأدب اللبنانى ، لاكتشفنا أنها ليست تماماً هى السمة الغالبة على الأدب المصرى ، رغم القرابة التاريخية التى تربط المجتمعين ، وبالتالى الأدبين . ولنتبين هذه الفروق من خلال عرضنا لبعض النماذج من هنا ومن هناك .

فى احدى أقاصيص الكاتب اللبنانى توفيق يوسف عواد (١) يحكى لنا قصة امرأة قروية كانت تمارس البغاء فى المدينة ، ثم قتلها عشيقها ذات يوم فحملت الى مسقط رأسها فى القرية حيث دفنت . وتشغل القرية كلها بالقصة ، وتشير الى ثراء المرأة ، وتروى أن خاتماً ثميناً ما يزال فى اصبعها . وهنا يبرز مختار القرية غاضباً يريد أن يحرق الأكاليل والصليب الذى وضع على قبر الزانية التى لا تستحق هذا الشرف . ويتسلل فى الليل الى المقبرة ، فينبش القبر ويقطع اصبعها بخاتمه ، ويعود جزعاً يرتعد من الخوف مما خيل اليه من رؤية الأشباح .. وفى اليوم التالى رأى أحد الرعاة بالقرب من المقبرة ، اصبعاً مقطوعاً فيه خاتم ، فاقشعر من المنظر ، وحسبه اصبعاً لأحدى بنات الجن كما روت له جدته فيما مضى ، وجاء بحفنة تراب وطمره بها ثم مضى فى سبيله . ويتضح فى النهاية أن المختار كانت له علاقة

---

(١) اسم الاقصوصة (المقبرة الدنسة) وموجزها عن الدكتور سهيل ادريس فى كتابه « القصة فى لبنان » مطبوعات معهد الدراسات العربية ـ (ص ٥٣)

سابقة بالمرأة ، وأنه كان السبب الأول فى دفعها الى البغاء . ويعلق الدكتور سهيل ادريس على هذه القصة بأنها « تصوير صادق للمشاعر التى تنتاب أهل القرية (اللبنانية طبعاً) تجاه امرأة ضلت طريقها » . بينما نجدها بعيدة كل البعد فى أجوائها وتحليلها عن القرية المصرية ومشاعرها ازاء مثل هذه المرأة . فالاحساس بالخطيئة الذى يشعر به المختار نحوها هو احساس مسيحى فى الأغلب ، ولا يمت الى شخصية « سارق الاصبع » بصلة ما ، بل لا يمت الى شخصية الثائر على التقاليد التى وضعت الصليب على قبر بغى . وربما لا نعثر على هذا الاحساس المسيحى الحاد بالخطيئة فى غير لبنان . ولكنه يعتبر من الخصائص المميزة لأدبه ، بل ويضع أيدينا على خيوط العلاقات الانسانية فى هذا المجتمع ، ومن ثم يهدينا الى تحديد واضح بين لاحداها ، أعنى العلاقة الجنسية ، التى نحاول أن نتعرف على دلالتها ومفهومها من الأعمال الأدبية ، وكيف سلكت هذه الأعمال فى مهمتها التعبيرية .

كذلك نجد للمرأة الأجنبية فى القصص اللبنانى نصيباً موفوراً ، قل أن تحظى به آداب المجتمعات العربية الأخرى . فالأستاذ عواد يعالج موضوع الحب المراهق فى قصة بعنوان (الشاعر) وهى قصة طالب يقع فى حب امرأة ايطالية تنزل بفندق أبيه . كما نرى قصة (الاعدام) لخليل تقى الدين ، حيث يهوى شاب فى العشرين من عمره راقصة أسبانية تعمل فى احدى ملاهى بيروت . هذه هى الموضوعات التى تقدم لنا « مشكلة الجنس » كما عرفها المجتمع العربى فى لبنان . وكما عبرت عنها قصص أدبائه فى ذلك الوقت .

فاذا انتقلنا الى القصة العربية فى مصر ، التقينا بالفنان الذى أرخ لفجر الرواية المصرية بقصته « زينب » . نجح الدكتور هيكل فى هذه الرواية نجاحاً باهراً — اذا لم نغفل العامل الزمنى — فى أن يرسم ببراعة، الصورة الرومانسية للجنس . وقد صدرت القصة عام ١٩١٤ أى ذلك

التاريخ الذى كانت تعانى فيه مصر أزمتها التاريخية مع بداية الحرب العالمية الأولى . وكان النظام الاقطاعى المهيمن على أشكال الحياة المصرية ، يخيم فى الوقت نفسه على العلاقات الاجتماعية بين الأفراد . لهذا كان (حامد) ـ بطل قصة هيكل ـ رمزاً لشباب ذلك الجيل المعذب ، بين مثله العليا المستمدة من ثقافة الغرب ، وبين الأوضاع السيئة السائدة آنذاك فى المجتمع المصرى . لقد تزوجت (عزيزة) ابنة عمه من شاب آخر ، وضربت الأسرة عرض الحائط بقلب (حامد) الذى راح يبحث عن سلواه بين ضلوع فلاحة فقيرة هى (زينب) .ويحس فى أعماقه باستحالة هذا الحب غير المتكافىء . فيغمس همومه فى العبث بفتيات القرية . ويبلغ القصاص الذروة فى المزاوجة بين طبيعة الريف وأخلاقياته . فهو يجعل من الحقول المنبسطة والأشجار والحيوانات والأراضى المترامية ، ظلالاً حية للموقف الانسانى الذى يعرض له . وبالتالى نحس بالصلة الوثيقة بين الدلالة الرومانسية لمنظر الطبيعة ، ونفس الدلالة فى المشهد الروائى . ثم نوقن تماماً بأن الطبيعة والحدث الاجتماعى كلاهما ينبعان من أرض واحدة يحيطها اطار واحد . هكذا جاءت مشاهد « الخطيئة » فى الرواية تحيطها هالة من الشعور بالذنب ، دفعت حامد لأن « يعترف » بنواياه الى أحد مشايخ الطرق قائلاً : « قابلتنى فأخذ بعينى جمالها ، وبهرنى فيها عيون نجل وخدود متوردة فى لون قمحى جذاب ، وجسم خصب وقوام غض وخصر دقيق وبنان رخص .. وجاء اليوم الذى زوجت فيه هذه الفتاة ، والذى عاهدت نفسى فيه أن أنساها الى الأبد . اذ ما دامت لغيرى ، فمن الغدر الذى لا يليق بى أن أفكر فيها مجرد تفكير . ورجعت بذلك لابنة عمى التى وعدت . وجعلت أتخيل لها كل شىء حسن . وتبادلت معها كلمات قليلة ، ولكنها انتهت هى الأخرى بأن تزوجت ، فسرانى لذلك حزن عظيم . ثم سرعان ما سقطت عن كتفى أحماله حتى لقد عرتنى الغرابة كيف يمكن أن يكون ذلك شأنى .. وأسلمتنى الى نوبة فظيعة هى التى

دفعتني اليك . نوبة أحسست معها بالحاجة المطلقة أن أملك هاته الفتاة الريفية رغماً عن أنها متزوجة » (١).

وعلى هذا النحو تمضى صفحات القصة ، فلا نعثر على موقف جنسى صريح لأن العلاقة بين الرجل والمرأة فى ذلك المجتمع لم تكن نفسها صريحة . وما نلاحظه فى الرواية من أحاديث (عن) الجنس ، تكتسى بثوب فضفاض من الحياء والتخفى ، فلأن نظرة العصر والمجتمع الى هذا الموضوع ، كانت هى بعينها نظرته الى سائر الأشياء : نظرة ضبابية غائمة تحيل كافة المرئيات والعلاقات الى ألوان باهتة غير واضحة .

لنقفز اذن خمسة عشر عاماً بعد ظهور (زينب) لنلتقى بأحدرواد المدرسة الحديثة ، وأقصد به محمود طاهر لاشين . سنفاجأ بأن النظرة الرومانسية فى الحياة والأدب على السواء ، بدأت تنقشع لكن المفاجأة تصبح غير ذات موضوع لو تتبعنا الخطوات التاريخية الرائعة التى نقلت المجتمع المصرى - بعد ثورة عام ١٩١٩ - الى مرحلة حضارية جديدة ، تختلف من جميع زواياها ، مع المرحلة السابقة لهذا التاريخ . كان (حامد) فى قصة هيكل شاباً مستسلماً للمقادير . ما أن تتزوج ابنة عمه حتى ينحنى للعاصفة . ثم يعى استحالة عواطفه نحو (زينب) فلا ينى عن التراجع والتقهقر . غير أن السنوات التى بدأت بفشل الثورة الوطنية ، أخذت تشحن النفوس بقوى ايجابية جديدة وفدت مع ثبات أقدام الطبقة المتوسطة وبزوغ سلطانها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى . صاحبت هذه الطبقة نظرة جديدة للحياة وللانسان والمجتمع ، انعكست على آداب تلك الفترة وفنونها . ولنستعرض - على سبيل المثال - أقاصيص المجموعة الثانية لطاهر لاشين ، المسماة بـ (يحكى ان) فنرصد الموضوعات التى طرقتها وأشكالها التعبيرية ، لنحصل فى النهاية على « اهتمامات العصر » ونظرة المجتمع اليها (٢) :

---

(١) «زينب» - كتاب الهلال - العدد (٢٢) يناير ١٩٥٣ (ص ٢١٥ - ٢١٦) .
(٢) رصد المجموعة على هذا النحو يحيى حقى فى كتابه «فجر القصة المصرية» .

• يحكي أن : موظف أبله يتزوج من فتاة داعرة لها عاشق .

• حديث القرية : فلاح يقتل زوجته وعشيقها .

• الفخ : قواد يتظاهر بأنه من الأعيان ، وأنه فقد وعيه من الخمر، ويجر ضحاياه الى داره وهى ماخور .

• الكهلة المزهوة : امرأة عجوز أرمل تتزوج من نصاب يبدد أموالها .

لا شك أننا نلحظ أن (القضية) أصبحت واضحة أكثر من ذى قبل ، بعد أن تحولت المشكلة الى مرحلة أكثر تعقيداً . فالعلاقة بين الرجل والمرأة تشكل موضوعاً أساسياً فى المجموعة . فاذا عرضنا الآن ـ بشيء من الاسهاب ـ لاحدى القصص ، سوف ندرك الى أى مدى أسهم القالب الفنى الجديد فى ايضاح القضية .

ولتكن قصتنا هى (حديث القرية) وفيها يدعى الراوى لزيارة احدى القرى مع صديق له . وهناك يلتقى مع الفلاحين وبؤسهم ، فيحاول أن يبذر فى نفوسهم بذور التمرد على واقعهم المر ، غير أن المأذون ـ الأب الروحى للفلاحين ومشكلاتهم ـ يستهين بمحاولات الراوى ، ويبدأ فى سرد حكاية « عبد السميع » الاسكافى الذى (لم يرض بما قسمه الله له وأراد أن يرفع نفسه درجة لم تكتب له فى الأزل) فأشتغل حاجباً خصوصياً لأحد الموظفين بالمركز . وكان هذا الموظف أعزب (باع الآخرة بالدنيا) فاستدرج زوجة عبد السميع ـ وكانت رائعة الجمال رغم فقرها ـ وعملت عنده خادماً ، الى أن كانت احدى الليالى حين أمر الموظف حاجبه أن يذهب الى عمدة القرية برسالة ، وأن يعود بالرد فى الصباح « سار عبد السميع على جسر السكة الحديدية يفكر فى حاله والشك يملأ قلبه ، وكان القمر يضيء له الطريق . فأبصر بين القضبان قطعة من الحديد بطول الذراع ، فتملكته الرغبة أن يعود للدار ، وهو يؤكد فيما بعد أنه حاول التغلب على هذه الرغبة فلم يستطع ، كأن قوة خفية كانت تجره الى

الوراء . وأخيراً عاد وفاجأ العاشقين ، فرأى سيده (فى مكان الزوجية من امرأته) . ضج السامعون بالتأفف والاشمئزاز ولجأوا الى الله بطلبات لا تحصى . « أهوى عبد السميع بقطعة الحديد على رأسيهما فماتا فوراً » يعبر السامعون عند هذا القول عن تحبيذهم واستحسانهم « ولم يكتف عبد السميع بذلك ، بل ظل يضربهما حتى تناثر المخ من رأسيهما ، والتصق بعضه بالجدار » وهنا تنبعث من سامعيه أصوات استحسان واشمئزاز فى وقت واحد » .

فى هذه القصة يحيط لاشين بجملة الظروف الصانعة للمأساة ، فيبرز « الفقر » كعنصر حاسم فى تمزق الفلاحين اجتماعياً ، فهم ينقادون ببساطة لا واعية وراء المأذون . والمأذون يحمل فى جيوبه مخدراً شديد الوطأة على نفوسهم هو مجموعة من قصص الفضائح ، لكنه يتخير الفضائح من نوع خاص يؤثر على هذه النفوس فلا تكاد احداها تخرج عن نطاق (الجريمة والجنس) . بل لعل الجنس هو ما يقصد اليه مباشرة ، وما الجريمة الا احدى نتائجه . ويكشف المأذون ـ بغير وعى ـ عن جراح الفلاح الغائرة فى وجدانه . الفلاحون يتأوهون فى أعماقهم من الفقر ، أما «الخطيئة» فهى أكبر وأقوى من « الحياة » لذلك فان معنى خاصاً للشرف تحدده هذه الحياة ؟ انه هذا الشعور النائم فى خلايا دمائهم تحركه أقل هزة من الخارج ، من السطح . ان الفلاحين يشتعلون بالغضب الرهيب عند سماعهم نبأ اغتصاب زوجة عبد السميع ، وتبدأ أعصابهم فى الارتخا مع ضربات قطعة الحديد فوق رأسها ورأس عشيقها . على أن استغراقهم التام فى القصة وتجاوبهم الشديد مع أحداثها يؤكد أن هزة « السطح » هذه ليست من الخارج . انها صدى صريح لدوامة تشمل كيانهم ، أو هى همزة الوصل بين هذه الأزمة وظروفهم المحيطة بهم . أما الفنان فيصور المأساة فى قالب حى يوائم ـ الى حد ما ـ المضمون الأجتماعى الذى يقدمه . فهو يتوخى ـ فى الدرجة الأولى ـ تسجيل الانعكاسات النفسية فى صدور الفلاحين ، ازاء تفاصيل القصة . ولا يجنح الى ابراز المعنى الجنسى فى

صورته الفوتوغرافية . بل يكتفى بأن يقول عن الزوج (رأى سيده فى مكان الزوجية من امرأته) ملخصاً بذلك موقفاً كاملاً ، استعاض عن رؤيته الجامدة بتحليل مقدماته وأسبابه ونتائجه ، مرحباً بما يعتمل فى جوانح هذه الفئة من الناس من ارادة فى (الستر) . وها نحن نفرق بين «زينب» و « حديث القرية » ثانية فنقول ان الفلاح فى قصة لاشين كان أكثر تسامحاً واضطراراً لمواجهة مشكلاته وعلاقاته حتى ولو كان من بينها العلاقة الجنسية . كذلك لا نرى شبيهاً ل « حامد » الثرى المستسلم . بل نواجه الطبقة المتوسطة ممثلة فى معاون الادارة الموظف بالمركز . وهكذا تتعدد مستويات الأقصوصة وتتنوع مناسيبها ، رغم أن (القرية) هى الأرض المشتركة بين هيكل ولاشين .

غير أن الأديب « عيسى عبيد » (١) فى قصته « مأساة قروية » هو الذى يلور بشكل رائع هذه المناسيب والمستويات ، والقصة لفتاة قروية وقع ابن عمها فى هواها ، ولكنها تصد عنه لتستسلم مختارة لأبن صاحب الأرض . اذ وجدت عنده فى طفولتها شيئاً لم تألفه ، هو رقة الحديث والتودد اليها . وتوهمت فيما بعد أنها تجد بين أحضانه خلاصاً من حياتها الضائعة فى الفقر والمهانة . أما الشاب فلا يدفعه نحوها سوى شهوته . وكان فى البداية حين شعر بحاجته للحب ، لم يجد حوله فتاة تشاركه عواطفه ، لأن التقاليد حرمت الاختلاط بين الجنسين . فالتمس الحب عند احدى بائعات الهوى ، فلما وقف على فهم جديد لعلاقة الرجل بالمرأة تحول عن غرام الأولى ، وأصبح لا يعرف من الحب الا ما علمته اياه البغى . حينئذ يعزم ابن عم الفتاة على قتل الشاب المستهتر فيجرحه دون أن يصرعه ، ولكنه ينجح بمساعدة الأسرة فى قتل الفتاة ثأراً لشرفهم .

الملاحظة الأولى أن (القرية) هى مهد التجربة الفنية فى القصص الثلاث . وان كانت دلالة الجنس تتطور من واحدة لأخرى ، فلأن المجتمع

---

(١) راجع «فجر القصة المصرية» ليحيى حقى - المكتبة الثقافية - (ص ١٠٢ - ١١٧) .

أيضاً كان يتطور . لذا نرى الشاب الثرى فى قصة عيد ، لا يتوقف عند أعقاب الرومانسية فى فهم العلاقة الجنسية ، وانما يتجاوزها الى ما تورط فيه مع الفلاحة الفقيرة . والفلاحة هنا تختلف مع (زينب) التى لم تلق بالاً للشاب الغنى ، وأحبت (ابراهيم) رئيس العمال . الفلاحة فى قصة عيد يستهويها الشاب الثرى - فيتخلص الكاتب بذلك من مثالية زينب غير المبررة فنياً أو اجتماعياً - ثم تستسلم له معلنة بذلك مفهومها فى الحب الذى يحمله الثراء والغنى الى الفراش .

ونعود الى الملاحظة الأولى حيث (القرية) موضوع أساسى للأدباء بصفة عامة ، وموضوع خصب للجنس بصفة خاصة . ولسنا نجد تفسيراً مقبولاً للعناية المفرطة بالريف - آنذاك - الا بأن المدينة - بشكلها الحضارى الجديد - لم تكن حفرت فى وجدان الأدباء احساساً عميقاً بمشكلاتها وقضاياها . ذلك أن التكوين الصناعى كان فى خطواته الأولى المتعثرة ، قبلما يصبح تكويناً متكاملاً يدعى المدنية .

ولعل توفيق الحكيم هو أول من أدرك هذا المعنى الجديد فى روايته (الرباط المقدس) - التى صدرت عام ١٩٤٤ - فقد أوضحت شعوره الحاد بالتمزقات الملتاعة التى رافقت ذلك التكوين الحضارى الوافد . ولست أريد أن اعرض لدقائق القصة ، فما يعنينا الا دلالتها الانسانية ، وأسلوب كاتبها فى التعبير عن هذه الدلالة . والمحور الدرامى فى الرواية هو أزمة المرأة الجديدة الحائرة بين الرجل الذى يطلب منها الجسد والأطفال و « عش الزوجية السعيد » ، والرجل الذى يبادلها الجسد بالقلب ، ولقد بلغ الحكيم مستوى عالياً فى التقاط مظاهرها ، يدعنا ننحنى لعدسته الأمينة فى التصوير . ويبدو أن هذه الحيرة القلقة لم تقف على المرأة وحسب ، وانما سطت على قلب الرجل ، فجعلته عاجزاً أمامها . فهكذا وقف الحكيم تجاه المظاهر والسطوح الخارجية دون الولوج فى أغوار الأزمة . ولأنه لا يمتلك منهجاً يغوص به الى جذور المأساة نراه يقف طويلاً عند القشور ، وكأنها هى

السبب اليتيم فيما أدت اليه الأحداث من كوارث . ولنقرأ مثلاً ما كتبته المرأة فى كراستها الحمراء اذ تقول (١) « .. فقادنى الى حجرة نومه ، وتلقى جسمينا ديوان وثير . وقال لى فى همســة عذبة : يا حبوبتى . وطوقنى والتصقت شفاهنا . وتنفسنا والعين فى العين .. فخيل الى أنى اشرب أنفاسه شرباً ، وأنها تهبط الى سويداء قلبى . فأدركت عندئذ أن جسـدى كان جوعان حباً ، وان هذا الرجل يسـتطيع أن يصنع بى ما يشـاء .. وهنـا شعرت بأصابعه اللبقة تفك أزرار ثوبى وتجردنى منه بغير لهفة ولا عجلة .. ثم جعل يعجب بى وأنا هكذا . ثم أخذ يداعبنى بيده وفمه .. انها عين القبلة التى عرفتها فيما مضى . ولكنها من قبل كانت تطبع على جسد هامد .. يتمنى فى قرارته الخلاص ويود لو يدفع عنه تلك المداعبـات الثقيلة التى يتكلف احتمالها تكلفاً . أما هذا الحبيب فلا شىء منه أكرهه مطلقاً .. لقد خيـل الى أننى أريد بدورى لو أغطى جسـمه بقبلاتى . وأخيراً حملنى وأنا فى شـبه غيبوبة الى سريره المعطر . وتركنى واختفى لحظة ، ثم عاد متدثراً فى روب دى شامبر خفيف من الحرير « الساتان » لم يخلعه عنه وهو يطرح جسمه الى جانبى وبدأ المداعبة والملاعبة من جديد .. وجعل يهدهدنى بكلمات الحب : يا حبيبتى ، يا معبودتى ، يا حياتى . الى أن صرنا جسماً واحداً لا تفصل بيننا شعرة » .

والسؤال هو : لو أن المشكلة اقتصرت على هذه الصورة ، لما كانت هناك مشكلة على الاطلاق . فكيف يمكن اقناعنا بأن « سيدة » تعيش فى كنف زوج ناجح يتيح لها حياة طالما تمنتها ، ولا يكشف لنا الفنـان عيباً أو نقصـاً واحـداً يمـكن أن نأخـذه على الزوج ، ويمـكن بدوره أن يمهد لهذه العلاقة مع الرجل الآخر . ثم لا نكتشف فى الرجل الآخر ما يميزه عن سائر الرجال ، اللهم كونه نجماً لامعاً ؟ على أن هذا لا يمنطق الاحداث اذا علمنا أن ما ينقص المرأة ليس هو الشهوة . ورغم هذا كله أقول ان ما ذكره توفيق الحكيم فى (الرباط المقدس) شىء ممكن الحدوث

---

(١) «الرباط المقدس» ــ الكتاب الذهبى ــ (ص ١٠٦ ، ١٠٧) "

فلو تجاوز « خارج » الظاهرة الى « داخلها » أى لو أنه تعمق الأزمة من باطنها ، لتكشفت له المسببات الحقيقية لها ، ولاستطعنا أن نقتنع بها وجدانياً، دون الحاجة الى عرض قطاع مسطح لاحدى زواياها كما فعل الحكيم . ان منهجه فى التعبير ـ الذى اضطره الى سرد المشهد الجنسى فى لحظته الميكانيكية ـ هو تطبيق لمنهجه فى التفكير الذى أوقفه عند المظهر دون الى حد بعيد . وما جعل منه شيئاً غريباً هو هذه الوقفة السطحية من الفنان، الجوهر .

***

غير أن هذه القصة ، كما قلت ، كانت بمثابة نقطة البداية عند أدبائنا للاحساس بالمدينة احساساً حضارياً يتمثل أزماتها ومشكلاتها ومآسيها على نحو يغاير أحاسيسهم الريفية. ولربما قيل : كيف لأديب لم ير القرية طيلة حياته ، أن يعبر عن المدينة ـ التى عاش فيها ـ تعبيراً قروياً ؟ . وأجيب بأن (المدينة) ليست هى العاصمة أو المحافظة ، وانما هى درجة حضارية تعلن حركة التقدم . لذلك نقول أن العلاقات الاقطاعية التى خيمت على مجتمعنا أمداً من الزمن ، خلقت فينا بالضرورة وجداناً زراعياً . ثم أقبلت التطورات الاجتماعية فى بلادنا ، وأقبلت معها الأحاسيس الجديدة التى بلورت عواطفنا ووعينا فى قوالب حضارية جديدة . وتمكن الأديب من التعبير عن القرية ـ لا المدينة فحسب ـ تعبيراً متقدماً فى أسلوبه الفكرى والفنى على السواء . ذلك أن الطور الصناعى الوليد فى بلادنا ، تولدت عنه علاقات معقدة فى مجتمعنا ، تبعاً لاختلاف مستوياته الاجتماعية وتشابكها ، وانعكاسها على حياته النفسية . ولهذا السبب بعينه كانت العلاقة الجنسية هى « المحك » المباشر لهذا التطور فى شتى معانيها وقيمها ودلالاتها.

ولقد عثرت القصة العربية فى أدبائنا المعاصرين على محاولات دائبة مثابرة للتعرف على هذه المعانى والقيم والدلالات .

الفصل الأول

معنى الجنس عند نجيب محفوظ

اذا كان الجنس ، وسيظل محوراً للآداب والفنون ، فان الأدباء يختلفون من حيث درجة احتفائهم به . فبينما يتخصص له بعضهم تخصصاً تاماً ، نلحظ آخرين يولون الحياة بكاملها جل اهتمامهم وعنايتهم ، بما تشتمل عليه من زوايا تتضمن تلقائياً هذه العلاقة أو تلك .

والفنان نجيب محفوظ أحد هؤلاء الذين لم يتخصصوا فى موضوع بعينه ، وانما أولوا الحياة العريضة اهتمامهم الأول . ومن ثم تجيء كافة العلاقات التى يعرض لها ضمن هذا الاطار الشامل لقطاعات مختلفة فى وقت واحد . وعندما تتقصى بالدراسة واحداً من الموضوعات التى حفلت بها أعمال هذا الفنان ، ينبغى ألا نعير زمن صدور تلك الأعمال أى التفات ، الا فى حدود تتبعنا لتطوره الفنى والفلسفى . أما اذا توخينا الدقة فى تفهم ظاهرة ما طرقها المؤلف بالتعبير ، فان ما يعنينا حقاً ــ وفى الدرجة الأولى ــ هو الزمن الروائى .

لذلك نضع « القاهرة الجديدة » مع « بداية ونهاية » » فى صف واحد ، لأنهما يعبران عن مرحلة تاريخية مشتركة ، هى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية . (رغم أن الرواية الأولى صدرت عام ١٩٤٥ والثانية عام ١٩٤٩ ، وبينهما ظهرت للمؤلف ثلاثة أعمال أخرى) . ثم نضع « خان الخليلى » مع « زقاق المدق » فى صف جديد ، لأنهما أيضاً يعبران عن مرحلة واحدة خلال سنوات الحرب الثانية . (والأولى صدرت عام ١٩٤٦ والثانية فى العام الذى يليه) وتأتى ثلاثية « بين القصرين ، قصر الشوق، السكرية » حيث تسجل الفترة الطويلة مابين أواخر الحرب الأولى وأواخر الحرب الثانية (وقد صدرت فى عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧ على التوالى) أما رواية « السراب » ــ وقد ظهرت عام ١٩٤٨ فانها ليست محددة بعامل

الزمن ، فلم تدلنا أحداثها على اطارها التاريخي . ولعل هذه القصة هي العمل الوحيد للكاتب الذى خرج فيه عن خريطته الفنية ، فنلمح تخصصاً كاملاً لموضوع معين فى الرواية لا يمت بصلة قرابة الى منهج نجيب محفوظ .

- ١ -

و « السراب » تحكى قصة شاب تربى فى أحضان أمه بعيداً عن أبيه . فينشأ خجولاً عازفا عن الحياة الاجتماعية لدرجة المرض . حتى اذا تزوج فوجىء بعجزه عن القيام بواجب الزوجية ، فتزداد عقدته تضخماً ، وتنمو فى باطنه مركبات النقص الى أن تسد فى وجهه باباً مظلماً . لكنه لا يلبث أن يفيق من كابوسه الأسود حين تنتشله من الطريق امرأة أرمل يذهله قدرتها على ارضائه جنسياً بغير احساس بالعجز أو شعور بالنقص . وتمزقه هذه الازدواجية الحادة فى حياته الجنسية فيتسرب اليه الشك فى سلوك زوجته ، ثم يقطعه باليقين عندما تموت على يدى عشيقها الطبيب . وما أن يستسلم على فراشه للخواطر السود حتى يشرق عليه نور الأمل مع زيارة المرأة التى وهبت وحدها القدرة على مسح العجز وتكملة النقص .

ولعل الصعوبة الأولى التى واجهت الكاتب فى هذه الرواية ، أنه لجأ الى ضمير المتكلم ، وان كانت الضرورة – فيما أرى – هى التى اضطرته الى ذلك . فيتمكن النموذج ، والفنان معاً ، من رؤية الأحداث فى مجرى اللاشعور ، ويستطيع أن يصل بينها وبين الوعى شريان حى من تجاربه الذاتية ، خاصة وأن التجربة الفنية فى مجال التشريح السيكلوجى بحاجة دائماً للاستعانة بدقائق التكوين الذاتى للشخصية ، فتصبح الأحداث بمثابة الضوء الذى يكشف جوانب هذا التكوين . والدلالة الانسانية فى مثل العمل نستخلصها من الظروف الموضوعية الخالقة للنموذج .

فاذا تناولنا « السراب » بالتحليل ، نلمس فى البداية أن الهيكل الروائى كان ثوباً فضفاضاً لفكرة متناهية الصغر . وربما استحقت الفكرة الصغيرة بناء روائيا كبيرا ، لو أنها اشتملت على ظاهرة عميقة الدلالة كبيرة الجوهر . فاذا بحثنا فى النهاية عن الهدف الذى قصد اليه كاتب (السراب) لما ترددنا فى القول بأن (التربية الأولى السيئة) هى جرثومة الفشل التى بالنفاذ الى صميم انحرافها حتى نقتنع بما صادفه الشاب من شذوذ . بل هددت الشاب طيلة حياته . ولم يعرض الفنان لجوانب هذه « التربية » ان أكثر من تساؤل يثب الى أذهاننا بعد التعرف على هذا الشذوذ .

• هل يمكن اعتباره وجهاً معيناً ـ خافياً ـ للمجتمع ذلك الحين ؟ ان المؤلف لا يقدم لنا نموذجه مرتبطاً بمرحلة تاريخية معينة وبالتالى لم يبين التفاصيل الحضارية لهذه المرحلة التى أسهمت فى تكوين النموذج (رغم كثرة التفاصيل فى الرواية) .

• كذلك فالمؤلف لا يرسم الشذوذ على أنه القاعدة أو الاستثناء فى حياة المجتمع وانما لكونه « شيئاً غريباً للغاية » استهوى حاسته الفنية ... وكان يمكن ببساطة أن نتقبل هذا التعليل ، لو أن الفنان توغل فى تشريح الجذور النفسية والاجتماعية للنموذج .

• ما قام به الكاتب هو أنه جعل من البيئة المحيطة بالنموذج (وعاء زجاجياً) يتشكل ما بداخله تشكلاً حاداً حاسماً ، فاعتمد بصورة مطلقة على القشرة الخارجية لظروف البيئة كى تؤدى بطريقة حتمية تلقائية الى هذا اللون من الشذوذ ، ولذا جاءت « التربية السيئة » بما تحتويه من تدليل الأم وافتقاد رعاية الأب ، مضموناً سطحياً ينزوى فى ركن ضئيل من البناء الفنى الفضفاض الذى آثره المؤلف بتفاصيل مرهفة لا تتصل بجوهر المأساة من الداخل .

وقصة « السراب » تتميز عن بقية الأعمال الأدبية التى تناولت موضوع (العجز الجنسى) بجملة أشياء . فقد طالعت قصة قصيرة تكتفى

بصورة دقيقة التلوين لليلة زفاف فوجئت فيها العروس بعجز رجلها . وتنتهي القصة وأنت ما تزال مستغرقاً فيما التقطه القصاص من دقائق الأزمة (الحسية) بين الرجل والمرأة ، دون أن تتحسس دلالة ما وراء ذلك التصوير ، اللهم أن يكون استعراض العلاقة الجنسية الخائبة وما تثيره فى نفوس المراهقين وأبدانهم من خيالات ساخنة هي كل ما يستهدفه الكاتب (وسندرس فيما بعد هذا الاتجاه فى أدبنا) . ثم هناك أقصوصة « أبو سيد » ليوسف ادريس ، وهى على النقيض من قصة الوردانى ، لأنها تقدم لنا الصورة بظلالها النفسية العميقة الدلالة (١) .

ما يميز قصة نجيب محفوظ هو تقديمه الحدث النموذجي فى صورة موحية بغير حاجة الى تكرارها ـ كما يحدث فى الحياة ـ فلا ينزلق الى مستوى رخيص يتعمد ذووه الافاضة والتكرار بغية الاثارة السطحية . ولا ريب أن الصورة النمطية المعمقة للحدث تتطلب مهارة فنية فذة ، بينما الصورة الهامشية السريعة المكررة لا تستوجب قدرة فنية أو ذكاء خاصاً . وهكذا تضيف الصورة الأولى الى وجداننا ثراء جديداً ، فتظل ماثلة فى كياننا تحقق هدف الكاتب بصفة دائمة من فيض حيويتها الدافق ، بينما الصورة الثانية مجرد عابر سبيل .

نجيب ، اذن يلجأ الى « الصورة النمطية » للحدث ، فما ان تستولى على بطل « السراب » الرغبة فى أن يرى نفسه أمام مرآة جديدة حتى يشرب الكأس قائلاً للحوذى بصوت مرتفع :

ـ الى بؤرة الفساد !

وتحركت العربة ، وسرعان ما ارتحت الى سيرها الوانى ، وجعلت أنظر الى الطريق فى لذة وبهجة ، حتى وددت أن يطول السير الى غير نهاية ، وأدركت أنى مقبل على تجربة جديدة لا تقل خطورة عن الأخرى،

---

(١) انظر الفصل القادم عن (فلسفة الحرام عند يوسف ادريس) .

فساورنى بعض القلق ثم غلبتنى اللهفة . ووقفت العربة فى شارع معربد ، ولوح الحوذى بسوطه وهو يقول ضاحكاً :

ـ هنا الفساد الأصلى .

وسألته بعد تردد : ألديك فكرة عن الأسعار ؟ فقال مقهقهاً :

ـ أغلى مرة بريال ! (١) .

يكتفى الفنان بهذه اللقطة بعد أن شحن كل لفظة بدلالتها الخاصة . ثم نرى الأحداث الدائرة فى المكان من خلال الشخصية ، حيث عاودته الأزمة فى انعكاسها الحاد ، ولم ير بأساً من الهرب فى الوقت المناسب : لقد أحس بالاشمئزاز والقرف من النساء العرايا ، فترك طربوشه وهرول الى الخارج . ثم يهيىء له الكاتب فرصة أخرى محاولاً اكتشاف هذه (الذات) الغريبة فيلقى فى طريقه امرأة تصحبه ذات مساء فى عربتها الخاصة ، الى أن يخلو بهما الطريق فى مكان شاعرى جميل : « واستدارت فى جلستها حتى مس منكبها المسند ، وثنت ساقها اليمنى تحت فخذها اليسرى ، فصرنا وجهاً لوجه ، وانبرى لى صدرها العارى ينحسر عن عنق الفستان ، ومال وجهى نحو صدرها فتوسده فى حنان وذهول ، وأسكرتنى رائحة جسم آدمى أشهى من العرق الزكى . وسكنت اليه ما طاب لى السكون ويدها تعبث بشعر رأسى . ثم رفعت اليها وجهى والتهمت شفتيها ، والتهمت شفتى ، وكأن كلينا يأكل صاحبه ويزدرده . وولى الخوف اذ لم يعد له مسوغ ! وامتلأت حياة وجنوناً وثقة لا حد لها . لا أدرى كيف واتتنى الثقة . كانت المرأة سيدة الموقف فوجدت منها المرشد الذى ضللته حياتى كلها . اعادت الى الثقة والطمأنينة لأنها اخلتنى عن كل مسئولية وأخذتنى بالهوادة والرفق . أدركت فى تلك اللحظة ـ أكثر من أى وقت مضى ـ أن القاء أية تبعة علىّ خليق بأن يفقدنى نفسى ، وأننى لا أجد هذه النفس المتهافتة الا بين يدين ثابتتين قويتين . ذابت الدنيا فى نشوة

(١) السراب ـ طبعة ١٩٥٨ مكتبة مصر ـ (ص ١٢١) .

جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق . وشعرت من الأعماق برغبة الى هذه المرأة ليست دون الرغبة فى الحياة ، بل هى الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . افتر ثغرى عن ابتسامة ظفر وسعادة ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه وهيهات لها . انى بين يديها انمرغ فى التراب ، ولكنه تراب طيب حنون يجود بالثقة والسعادة . وأدركت اخطاء الحياة الماضية ، وذكرت زوجى المحبوبة فى حزن وقنوط أوشكا أن يقصفا بعمر الساعة الساحرة ولم أتردد عن تحميلها تعاستى كلها ! » (ص ٣٠٦) .

كانت هذه الفرصة تهيىء لأى كاتب آخر - من هواة القشرة الخارجية - أن يرسم لوحة رائعة لرجل يعيش حياته الجنسية فى صحراء ، ثم يلتقى فجأة بينبوع يتفجر أنوثة صارخة مستسلمة ! كانت الفرصة متاحة للذين يتفننون فى تصوير أشعة اللون الأحمر ، وعدد فتائل الستائر المسدلة ودرجة القشعريرة والحرارة فى الجسد الناعم ، ولكن كاتب « السراب » كان يعنيه شىء آخر . كان يعنيه أن (يكتشف) نموذجه البشرى ، وأن (نشترك) معه فى عملية اكتشاف هذه . لذا لم يجهد نفسه فى قياس «ضغط» أنفاس الرجل ، أو « الموجة » التى ارتفعت اليها تأوهات المرأة . لم يعرهما من الملابس الداخلية الا بالقدر الذى يفضح له عورات النفس والقلب والروح . وهكذا وضعنا أيدينا على « جوهر » المأساة . لهج لسان الرجل بكلمة انبثقت من بين ضلوعه فى غفلة عقله الواعى ، وأخذ يردد بشكل عفوى : (أعادت لى الثقة والطمأنينة) .. الثقة ؟.. أجل ، فالثقة هى الحلقة المفقودة فى حياته كلها . حياته التى جلست على عجلة قيادتها « أم رءوم » تحبه غاية الحب ، وتحب أكثر أن « تسحب » منه (الثقة) فى نفسه ، فى ذاته ، فى كينونته . فلم تكن القضية « أزمة ثقة » بالمعنى الأخلاقى ، وانما بالمعنى الوجودى الحاد : أزمة كينونة مقيدة وذات مغلولة . أما المأساة ، فهى أن صاحب الأزمة لم يكن واعياً بها ، كانت آلاف الستائر القائمة مسدلة على وعيه ، فظلت مأساته فى زاوية خلفية من عقله .

كان لا بد أن يسير فى خطى منتظمة الى القبر .. قبر الحياة الساكنة .. الى أن تخبط رأسه مطرقة حادة . فاللحظة العبقرية العظيمة حقاً ، هى التى أمسكنا فيها مع نجيب محفوظ هذه المطرقة ، فحطمنا شعاراً حديدياً بين هذا الانسان وواعيتــه الخفية . حينئذ أصبح (الظفر) الذى أحس به ذا دلالة جديدة تختلف عن الدلالة الحسـية التى يمكن استشعارها لأول وهلة . (الظفر) عنده لم يكن بالمرأة . وانما بوجوده ؟ بالحيـاة . وهنـا صرخت أعمـاقه : « امتلأت حياة وجنوناً وثقة » . والثقة لا تنسحب على رجولته بمعناها الجنسى . وانما تتضمن احســاسه بولادته الجديدة . ولذا تجسدت عظمة الفنان فى أنه حين اضطر الى الغوص فى أعماق نماذجه ، لم تسنح له الفرصة للتـأمل الخارجى بل كان يعطينـا ما يمكن تسـميته بـ « اللقطة الدسمة » التى تستخدم السطح لمجرد الوصول الى الأعماق .

- ٢ -

لا تمت « السراب » كما قلت الى نهج نجيب محفوظ الذى ســـاد أعماله كلهـا . فنحن لم نستخلص مثـلاً نظرة المؤلف للجنس من هذه الرواية ، ولم نهتد الى نظرة العصر الى هذا الموضوع ، لأن أحداثها دارت خـارج الزمان . أما مؤلفـاته الأخـرى (التى ظهرت بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٧) فان منهجها فى التفكير يتحدد فى رأيى كما يلى :

• نجيب محفوظ أحد أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة التى بزغت - تبعاً لتطور الرأسمال الوطنى فى مصر - قبيل الثورة الوطنية عام ١٩١٩ . لذلك استوطنت هذه الطبقة بين كل تلافيف ذهنه ، وتسرب كيانها المادى والمعنوى الى وجدانه ، فظلت قضاياها اطاراً اجتماعياً ثابتا لجميع مؤلفاته .

• لكنه حين يعبر عن هذه الطبقة فلأنه يريد أن يكون صادقاً قبل كل شىء ، وليس لأنه يعتبر « كاتب البرجوازية الصـغيرة » كمـا يظن

البعض (١) . ان الموضوعية التى يأخذ بها نجيب لا تطلب اليه أن يتلمس أدبه بين العمال أو الطبقة الأرستقراطية ــ الا فى حدود ارتباطه الاجتماعى بهما ــ لأن المسافة بينه وبين هذه أو تلك ، تبعد به بنفس المقدار عن الموضوعية . لذلك يكون أكثر اخلاصا وصدقاً اذا عبر عن البيئة التاريخية التى عاشها بالفعل .

• هناك فرق بين اثنين يصوران طبقة واحدة : أولهما يراها بمنظار عاطفى جامد ــ كمن يرى «ثلته مثلاً ــ فلا نجد منه الا « محامياً » بارعاً. أما الآخر فيبصر المجتمع كله بمنظار آخر يستعين بالحقائق العلمية ، فلا يعنيه من طبقته الا أن يستبصر دورها التاريخى ، ويمضى قدماً مع قوانين العلم . وهذا الفريق أكثر تعمقاً ووعياً ، ويصل دائماً الى نتائج صحيحة وايجابية . ونجيب محفوظ هو الفنان الوحيد من بين أبناء جيله الذى يطور نفسه ــ بجهد واضح واخلاص شديد ــ نحو هذه الغاية .

وأستبيح لنفسى ، بعد ذلك ، أن أحدد منهجه فى التعبير على هذا النحو :

• لا يسترعى اهتمامه موضوع بعينه يلح عليه بصفة غالبة . وانما هو يتخير قطاعاً انسانيا يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة متشابكة ، يحاول أن يستشرف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة .

• يضطره ذلك لأن يعبأ بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به الى مفهوم عام للمجتمع أو الانسان . وهكذا يخطىء الكثيرون ممن يدرجونه « على الحافة » بين الاتجاهين الطبيعى والواقعى (٢) . فما يأخذه من (الوراثة) لا يدع منها عاملاً حاسماً فى التطور ، وما يجنح اليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة

---

(١) راجع ماكتبه الدكتور عبد العظيم انيس فى كتاب (فى الثقافة المصرية) ــ منشورات دار الفكر الجديد ــ بيروت (١٩٥٨) الطبعة الاولى .

(٢) راجع دراسة الاستاذ نجيب سرور فى مجلة « الثقافة الوطنية » البيروتية فى العدد ١٢ سنة ١٩٥٩ والاعداد التالية .

لا يستهدف به (الواقع طبق الأصل) وانما يضفى عليه دلالات خاصة فى حاجة الى التأنى والتأمل .

• اشتهرت بعض قصصه ، بأنها تؤرخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية . والحق أن كل عمل فنى يعتبر مؤرخاً لعصر صاحبه . غير أن الملاحظة العميقة فى أدب نجيب تدل على أنه لا يقصد مقدماً أن يؤرخ لمرحلة ما بقدر ما يريد أن يؤكد على (فكرة) بين جوانحه لا تنفصل عن (تجربة) ذاتية ، تجد لها متنفسا اذا تجسدت فى قطاع انسانى عبر مرحلة زمنية خاصة .

بذلك يأتى حديثنا عن « معنى الجنس » عند نجيب محفوظ داخل هذه الحدود ، أى أننا لا ننتظر أن يكون هذا المعنى منعزلاً متفردا عن بقية المعانى والدلالات التى يتضمنها أحد أعماله. وغايتنا أن نتعرف على مدى نجاح منهجه فى التفكير والتعبير اذا سلط أضواءه فوق هذا المعنى . والنقاط التى أوجزناها فيما سبق ، نتذرع بها فى اسهاب عند التطبيق .

قلنا ان « القاهرة الجديدة » و « بداية ونهاية » صدرتا فى فترتين متباعدتين ، رغم أنهما تدرسان بالتعبير الفنى ، مرحلة مشتركة قبيل الحرب العالمية الثانية . فالقاهرة الجديدة ذلك الحين استقبلت من شباب الجامعة المصرية ثلاثة ، يلخصون فى تكوينهم النفسى الاجتماعى هذه المرحلة التى دخلت فيها الفتاة المصرية الجامعة حديثاً ، وفيها التمعت مقدمات الحرب فى سماء العالم ، وانعكست على شعبنا بصورة مؤلمة ، فعانى بعضه مرارة العبودية وذل المعدة ، وقاسى آخرون تورم جيوبهم بشكل مذهل .. ثم كانت المحاولات المخلصة من أبناء الجيل الناشىء للوصول الى حل ، ظنه فريق كامناً فى الانحدار الخلقى المخيف الذى هبطت اليه الضمائر والذمم ، فالتمس الأمان بالعودة الى أحضان الدين . هكذا كان مأمون رضوان (أخاً مسلماً) يخطب احدى قريباته وهو بعد تلميذ ، فيحيا معها لحظات رومانسية عارمة ، حتى تخطو قدماه خارج أعتاب الجامعة فيسرع مشوقاً الى الأحضان الملتهبة . عسى أن « يصون » أخلاقياته من الانحطاط . أما (على طه)

فيعترف بأن هناك انهياراً فى الأخلاق ، غير أنه يتساءل عن الأسباب الكامنة خلف هذا الانهيار ، فيصل الى فلسفة ترضيه بقولها ان النظام الاجتماعى والاقتصادى السيىء هو الجذر الأصيل للأخلاق الفاسدة . لذلك يتعرف على الفتاة (احسان شحاته) مستمداً من فلسفته أسلوباً جديداً فى معاملة الفتيات رغم معاناته الصامتة لثورة جسده وصراعه المرير لظروف مجتمعه. والثالث هو (محجوب عبد الدايم) لم تسعفه أذرع الدين بملاذ يستريح إليه ، ولم تخف الى نجدته فلسفة واقعية للحياة تنقذه من وهاد الحيرة . فلم ير بأساً من أن يواجه الدنيا بحكمة « عملية » تبلورت فى كلمة «طظ» يقولها للدين والفلسفة والمجتمع ، ولنفسه بعد أن يقضى حاجته الملحة مع فتاته « جامعة أعقاب السجاير » . هذه النماذج الثلاثة ــ ولا أقول الشبان الثلاثة ــ تلخيص عميق للتيارات الفكرية والاجتماعية الصانعة لمصر آنذاك (١) .

.. وتأتى « الأرضية » فى القاهرة الجديدة ، وهى تتكون من عناصر كثيرة . فيها نبتت احسان : أمها من عوالم شارع محمد على ، وأبوها يساوم الشبان على عرضها (نرفض هنا فكرة الوراثة التى يلصقونها بنجيب دون وعى ، فالفتاة رغم هذا المنبت كانت مصرة على صدق عواطفها نحو على طه ، وخاضت معركة نفسية مدمرة قبل أن تنحنى للعاصفة . فالمؤلف يدين بعنف الظروف الشاقة الرهيبة التى هزمتها) . وينجح الأب فى تقديمها لأحد بكوات ذلك العهد . و (قاسم بك فهمى) من المعالم الهامة والبارزة فى أرضية القاهرة الجديدة . فالملل الذى يسحق فى ناظريه فراش زوجته لا يرتبط بمأساة الوجود الانسانى أو عبث الحياة . فالرجل ــ والحمد لله ــ لم يصل الى هذه الدرجة من الحساسية واليقظة . انه الملل الساذج الناجم من الوقت الفراغ الذى يقتل « كبار الموظفين » فيصبح

---

(١) سنلاحظ فيما بعد اهتماما ملحا من نجيب محفوظ فى استخدامه لهذه النماذج النمطية الرمزية كلما اراد أن يعرض لحياته الفكرية والاجتماعية . لنطو صدورنا على هذه الظاهرة لانها ليست امرا طارئا ، انه أسلوبه فى التعبير .

(الجنس) ـ فى أشكاله العديدة وأنواعه المختلفة ـ مادة مسلية كالنرد والدمينو وألعاب الورق . والمرأة هنا لا تنفصل عن الكأس لأنها تسهم فى ذبح الوقت بسرقة الوعى (١) ، ثم نلتقى بـ (سالم الاخشيدى) الشاب الذى كان يقود المظاهرات الوطنية الى أن ناداه الوزير ذات يوم ، فخرج من مكتبه انساناً جديداً يؤمن بأن الطالب لا شأن له بالعمل السياسى حتى يتخرج . فاذا تخرج جهر بذيليته ، فيعمل سكرتيراً لقاسم فهمى فى العلن، وقواداً فى السر .

وتبدأ الأحداث بأن يفتقد على طه حبيبته ، بعد أن سرت فى دمائها كلمات الأب (انك مسئولة عنا جميعاً .. وخصوصاً اخوتك السبعة) (٢) فلا تلبث أن تلبى دعوة العربة التى تتباطأ فى السير الى جانبها ، وما أن تنفذ الى الداخل بجوار قاسم فهمى حتى يغلق البـاب بينها وبين أحلامهـا ، وتسرع العربة فى المسير .. وليلتها « بعثت الشمبانيا الدفء فى العقل ، والعقل اذا أحس دفئاً تهيأت له قوة سحرية يحول بها عالم المحسوس الى عالم أطياف روحية ، خال من الخوف والهم والأحزان . وتصاعد همس محبوب أشهى من نفثات الأمانى . ونقرت على معصمها أصابع مسحورة تدغدغ حواسها ، وتحمل دمها رسائل الاستفزاز ، ونفذت أنفاس حارة مترددة كشكات الابر من جيب فستانها الى ثغرة صدرها وما بين ثدييها . وجعلت تدافع بساعدين مخذولتين حتى يئست ، فضمت بهما » (ص ١١٨) ان سطوة الخمر لم تحل بين وعيها وبين ساعديها اللذين تمددت فيهمـا قديماً هذه الأدعية : « رباه . هل تستطيع أن تعتصم بالصبر بارادتها حيال تلك الدوافع الفاجرة ؟ ألا يمكن أن يتواصوا ـ تعنى أبويهـا واخوتها ـ بالصبر ، حتى تتم تعلمها بمعهد التربية وتجد مهنـة شريفة ترتزق منها ؟

---

(١) سيتضح فى مكان آخر من الدراسة الفرق بين الذين (يقتلون) فراغهم بالمرأة والخمر ، وبين الذين (يفرغون) حياتهم الشقية التعسة فى الجنس والكاس : المظهر مشترك، والازمتان مختلفتان .

(٢) القاهرة الجديدة ـ طبعة مكتبة مصر ـ (ص ٢١) .

(ص ٢١) . لا شك أن ساعديها المخذولتين كانا يصرخان بهذه الهمسات ، وكان صراخها يتحول الى هذه التشنجات اليائسة . غير أنها يجب أن تطمئن ، فبعد أن نطقت عيناها بالفزع والارتباك والحياة ، قال لها البك في لهجة مطمئنة : (لا تحسبي أني غدرت بك . ان مستقبلك أمانة بين يدى . والله على ما أقول شهيد (ص ١١٨) . أجل ، عليك يا احسان أن تغمسى رأسك في طمأنينة قاسم بك فهمى ، لأنه يملك من هذا الزاد الشيء الكثير . ان طمأنينته البالغة قوية البنيان ، فلا تفزعى . انها تستمد قوتها وحياتها وبقاءها من .. من نقيضها يا احسان . أفهمت ؟ ان طمأنينة البك تستند الى الحيرة الضاربة والقلق الرهيب الذى يتلظى بنيرانه بقية القطيع .. ان راحته وهدوءه واستقراره كلها من الأشواك المغروسة في لحم القطيع .. ان القفاز الذى يحمى به أصابعه من النسيم ، صنع من جلود القطيع .

أجل ، هذا القطيع الذى ينتمى اليه محجوب عبد الدايم . ومحجوب أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية في تاريخ كل مجتمع . طبقة تعاني ويلات تكوينها الاقتصادى الممزق وكيانها الاجتماعى الأكثر تمزقاً . فأقل هفوة مفاجأة ـ ربما لا تكون مأساة في ذاتها كشيء مجرد ـ ولكنها تتخذ لونها التراجيدى الحاد لكونها أصابت أسرة عبد الدايم مثلاً . فحين يمرض هذا الرجل ، أو البطل ، أو الاله ، فان كلمات الطبيب ـ أياً كانت ـ تصبح زلزالاً غبياً لا يرحم . أما اذا فصل عبد الدايم من الوظيفة ، بالموت أو الشيخوخة ، فانه يذهب الى القبر مخلفاً وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة : هذه زوجته ، وتلك ابنته ، وهذا هو الأستاذ محجوب خريج الجامعة ، فشهادتها ليست الليسانس أو البكالوريوس ، انها (شهادة الميلاد) تثبت أن هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة ما تزال على قيد الحياة . لذا لم يكن غريباً أن يعى محجوب جيداً أن والده ـ بعد حادثة الشلل التى أصابته ـ لن يرسل اليه مليماً واحداً . وعليه أن يرحل على الفور من بيت الطلبة الى غرفة متواضعة . وأن يوثق علاقته ببائع الفول المدمس لأنها ستطول ، وأن يستغنى مؤقتاً عن قضاء حاجته الملحة مع جامعة أعقاب السجائر مؤملاً

أن تعوضه فى ذلك ابنة أحد اقاربه الأغنياء ، ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجرأة ، وفضلاً عن ذلك كان يشـارك العامة اعتقادهم فى التفوق الجنسى على الأغنياء » (ص ٦١) . وما كان فهمه القاصر لمدلول العلاقة الجنسية نابعاً من تعليمـه الجامعى ـ بالطبع ـ وانما كان تعبيراً عن احسـاسه العميق بالنقص الاجتمـاعى ، الاحسـاس الخـام الذاهل دون الاحساس الذكى . (وهذا كما أشرنا من قبل هو جـوهر مأسـاة هذا النموذج والقطاع العريض الذى يمثله . فهو مأزوم وغير مدرك لحقيقـة الأزمة فى آن واحد) (١) . ما يدركه محجوب ويعيشـه وينفعل به هو المظهر الخارجى للأزمة : لا طعام ، لا ثياب ، لا أنثى .

وأمثال قاسم فهمى وسالم الأخشيدى ، يملكان دائماً قاموساً يحتوى عناوين هذه الفئة الضائعة الغافلة عن ضياعها ، السعيدة فى بلاهة اذا داعبت رائحة الشواء أو جسد امرأة . فكان من اليسـير أن يصـافح الاخشيدى « بلدياته » محجوب بحرارة عجيبة لأول مرة ، فلقد ألهمتـه حاسته ـ بعد أن ألهمتـه حـرفة القـوادين ذكاءاً جديداً ـ أن البك ليس كاذباً حين يعطى احسـان (وعد شرف) بأن يضـمن لها المسـتقبل ويضعه أمانة بين يديه ، ويستشـهد الله على ذلك . نعم ، فهـا هو المنقـذ (سينقذ نفسه أولاً) .. ها هو محجوب : الأمعـاء الملتحمـة والعقـل الخـاوى والفحولة التعسة . ها هو « اللجنة التنفيذية » لوعود أمثال قاسم بك الخاصة بالشرف . فمرحباً يا صـديقى ، بل يا زميلى ... ان احسـان التى طالما تحرقت ظمأً الى عينيها ستصبح زوجتك فى غمضة عين ، هذا لو أردت . لو أردت أن (يتكرم) قاسـم بك فهمى بزيارتك مسـاء السبت من كل أسبوع . صحيح ، أنه سيراك من الغد سـكرتيراً له ، وبعد الغـد مديراً لمكتبه « بعد أن يصبح وزيراً » ولكنه يود أن يزورك فى غير أوقات العمل

---

(١) لتطور هذه الشخصية ـ فى موازاة التطور الاجتماعى ـ فى أحد اعمال نجيب محفوظ التى سيأتى الحديث عنها فى حينه ، فتنفض عن نفسها غبار اللامبالاة والذهول ، وان كان وعيها الجديد ينبثق من مأساة اعمق وأكثر حدة .

.. أى حين تخرج من البيت فى السادسة مساء ، ويذهب هو الى لقاء ودى للغاية مع المصون حرمك .

لم ينطق الأخشيدى باحدى هذه الكلمات ، ولكن شخصيته التى أجاد الفنان تعميقها قامت بعملية ترجمة صادقة لمشاعره وأحاسيسه وحركات احتفائه العنيف بالأستاذ محجوب . ماذا بقى اذن ؟ بقى أن يتساءل محجوب فى صمت « ترى ماذا تخبىء له حياته الجديدة ؟ أسعادة أم شقاء ؟ انه لا يطمح أن تنظر اليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر اليها هذه النظرة ، وحتم أن تراه – فى قرارة نفسها – قواداً ، كما يراها – فى قرارة نفسه – عاهرة » (ص ١٣٤) .

اذا عدنا بسرعة الى بداية الحديث ، لنرى كيف عالج الشبان الثلاثة مشكلة وجودهم الانسانى ، سنعثر فى (نهاية) كل منهم ما يراه حلاً للقضية . فمأمون رضوان تمدد فى « تابوت العهد » أو فى رحاب الدين ، فكفلت له تعاليم السماء « حماية » من الخطيئة بواسطة الزواج . فالجنس كقيمة بشرية يظل « حراماً » ورجساً من عمل الشيطان حتى يحوله شيخ معمم – بقدرة قادر وورقة بيضاء وبضعة تعاويذ – شيئاً « حلالاً » . وهكذا يقف الدين ضد طبيعة الانسان ، ويجنى على دعاته مذلة الحياة الجامدة الصماء . وتتضاءل المرأة فى ظلاله من كيانها الانسانى الرائع الى « قطعة موبيليا » . وعلى الطرف الآخر من جانبى التناقض يواجهنا على طه بمحاولاته الدائبة المثابرة لايجاد حلول علمية لما يقاسيه . انه يؤمن بالظروف الصعبة المحيطة به ، للتفسير لا للتبرير ، لكى يرتفع بالقيم الانسانية الى مقام الحقائق العلمية ، ولكى يسهم فى تغيير الواقع السيىء الى شىء نبيل وطيب . لذلك حين يفتقد احسان لا يلقى بنفسه فوق دير المرهبان ، أو من فوق كوبرى قصر النيل .. انه يستقيل من الوظيفة الحكومية ، ليباشر عملاً رائعاً حراً فى الصحافة .

وكلٌ من رضوان وعلى طه لا يكونان الكثرة الغالبة فى مجتمعنا .

فالأول يمثل الماضي الذاهب ، وان كان موغلاً في التطرف ، والثاني يومئ الى المستقبل رغم ضعف بنيته . أما محجوب فيمثل السواد الغالب على حياتنا في ذلك الوقت . انه يرى العلاقة الاجتماعية ـ في مختلف صورها ـ سلعة تباع وتشترى . وربما كانت لديه المرأة أرخص السلع .

ولا شك أن روعة الفنان تركزت في دلالتين : أولاهما هذا التوازى المحكم بين التدهور الخلقى والفساد السياسى والقحط الاقتصادى . فقد أبرز الخيط القوى الذى يصلهم جميعاً . والدلالة الثانية هى الموضوعية التى تسلط الأضواء على الشخوص والأحداث بنسب متساوية ـ حسب الضرورة الفنية ـ ومع ذلك تعثر على موقف الفنان من الأثر العام للعمل الفنى .

على أننى لم أنشرح تماماً لما احتواه القالب الروائى من مصادفات لا تبررها الضرورة الفنية (الضرورة التى فى مستوى الحتمية كى يصبح العمل الأدبى بناء متكاملاً) فلم أجد معنى على الاطلاق لهذه المفاجأة التى جعلت من احسان بالذات زوجة ـ صورية ـ لمحجوب . فلو أن الأحداث استمرت كما هى بحيث يغرى قاسم بك الفتاة ويغتصبها وتنتهى قصة احسان عند هذا الحد ، ثم يتورط مع فتاة أخرى (كرجل يمارس هذه الهواية بصفة مستمرة) تكون من نصيب محجوب هذه المرة ـ لو سارت الأحداث هكذا ، لكانت أقرب الى الدلالة التى أرادها المؤلف وأبعد من السؤال العادى : لماذا المفاجأة ؟. ولكن يبدو أن الأمر لم يكن سهواً عرضياً ، وانما كان أسلوباً فى التعبير ، فقد صعقتنى المفاجأة الثانية بعد أن ساءت العلاقة بين الاخشيدى ومحجوب ، ودبر هذا الموقف «الميلودرامى»: أقبل الوالد المريض فى السادسة من مساء أحد أيام السبت ، ثم حضرت زوجة البك بعد مجيئه بدقائق ، توهجت نيران الفضيحة أمام الجميع ! اننى مقتنع تماماً بأن هذا الأسلوب البوليسى يوجد فى الحياة الواقعية ، أما الفن فله شأن آخر يحتم أن تكون للصورة رمزيتها الخاصة جداً . ان دلالة هذا

الموقف لا تعنى سوى الاخشيدى ـ مدبر الفضيحة ـ وزوجة البك المغفلة، والأب الممزق .. ولكنها لا تدل على أية عناية خاصة بالموقف الانسانى أو الجانب الفنى الذى قصدت اليه . فوجىء . حقاً ، وأشفق مع المشفقين وشمت مع الشامتين وسخر مع الساخرين ، لم يحس بالقيمة الفنية أو الانسانية التى يضيفها هذا المشهد الميكانيكى . ولعل هذه المبالغة مثل ردود الفعل القوية ، فما أن تمس النار طرف اصبعك حتى تتراجع يدك نصف متر الى الوراء ، رغم أن المسافة التى تنقذ أصبعك من الاحتراق لا تتجاوز المليمتر . تميزت ردود الأفعال لذلك ، بالمبالغة والتضخم . ولا شك أن أستاراً كثيفة كانت تغطى الفضائح فى الماضى ، فأصبحت الفضيحة هى القاعدة وغيرها الاستثناء . وكان رد الفعل عند نجيب محفوظ أن صنع لنا نظارات مكبرة من شأنها المبالغة والتضخيم ، ولكنها تفيق عيوننا وتوقظ بصيرتنا .

ومع هذا فنحن نتوقف كثيراً عند المعانى المتضاربة فى (القاهرة الجديدة) فمعنى الجنس عند قاسم فهمى يختلف عما هو عند الاخشيدى ومحجوب ، ولا يلتقى مع مفاهيم رضوان أو على طه . أما احسان « فلم يبق لها الا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والداها من عقالها منذ البدء » كما قالت لنفسها (ص ١٣٧) فأين يقف المؤلف من هذه المتناقضات ! ربما يكون الجواب أكثر وضوحاً لو ألقينا نظرة على الرواية الثانية (بداية ونهاية) .

***

والبداية هنا هى « نهاية » الأب ، الهفوة المفاجئة التى ربما لا تكون مأساة فى حد ذاتها كشىء مجرد ، ولكنها تتخذ لونها التراجيدى الحاد ، لكونها أصابت أسرة (كامل على) أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية فى تاريخ كل مجتمع . فهو يذهب الى القبر مخلفاً وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة . هى الأم والأبناء الثلاثة والبنت الوحيدة . ولا يحول بينهم وبين اللحاق به

الا قطع الأثاث التى أخذت تذوب فى أمعائهم شيئاً فشيئاً . وكان من الطبيعى أن يضحى (حسين) بالتعليم العالى ويعمل بشهادة البكالوريا - أو شهادة الميلاد الجديدة لهذه الأسرة - فيواصل أخوه (حسنين) بالكلية الحربية ، بينما يخرج الشقيق الثالث (حسن) الى الطريق بعد ما لفظته المدارس طفلاً وتتوفر الأخت (نفيسة) على ماكينة الخياطة ليل نهار . وتنعكس مأساة الأسرة على هذه الفتاة التى نكبت بوجه دميم وجسد يغلى . فلم يكن أمامها طريق أفضل ، من أن تدفن دمامتها فى صدر كل رجل يستطيع أن يدفع غائلة الفراغ عن أمعائها وبطون اخوتها ، ولا تعنيه الدمامة فى غمرة ذهوله الحسى بين ثنايا جسدها . هكذا رآها أول رجل (سليمان) ابن البقال المجاور للبيت « لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكنه كان من أبيه المستبد فى ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب .. فتى فى مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز، ووجد فيها - مهما تكن - أنثى تنتسب للجنس المحبوب والعزيز المنال » (١) . هذا هو الحب كما يفهمه ، وسيلة مجدية للتنفيس عن رغباته، وفى حدود هذا الفهم يتكون سلوكه الخاص فى ممارسة هذه الوسيلة : « فأطبق شفتيه على شفتيها .. ثم عطف وجهه فجعل خده على فيها وهمس فى أذنها : هذا أفضل ، لقد تكلمنا كثيراً ... وأعيد عليك أنك زوجى .. لعله يظن أنها جزعة متعجلة .. فتلدعه فى وهمه .. ولعل الانتظار أوفق لحال أسرتها التى لا ترحب بزواجها الآن ، ولا تستطيع أن تعد العدة له.. ليس فى الانتظار ضرر ولكنها لن تعلن عما فى ضميرها ، وعاد سليمان يقول : مسألة وقت .. ولكن ما أحوجنا فى فترة الانتظار الى الترفيه» (ص ٨٢) . هذا سليمان بين النظرية والتطبيق . انه (يرى) البنت فرصة ينبغى اقتناصها ، وعندما (ينفذ) أوامر جسده باخراجها من دنيا العذارى، يحس بالأمر ترفيهاً ممتعاً ارتخت له الأعصاب المشدودة لا أكثر . أما نفيسة ، فليست دمامتها هى « العامل الحاسم » فى سقوطها ، رغم أنها « أحبته

---

(١) بداية ونهاية - طبعة الكتاب الذهبى - (ص ٦٨ ، ٦٩) .

بأعصابها ولحمها ودمها ، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق . كان أول رجل بعث فيها الثقة ، وطمأنها الى أنها امرأة كبقية النساء » (ص ٧٧) . فالسقطة الاولى في حياتها كانت احتجاجاً لا واعياً على دمامتها ، أرادت أن تؤكد ذاتها وتحقق وجودها ، قبل أن تعي هذه الذات ، وذاك الوجود . لم يكن بوسعها ـ ازاء هروب أول رجل من حياتها ـ « أن تنفر من انسان أياً كان أبدى نحوها ميلاً » (ص ٥٨) . فتطورت بها الحال من « تحقيق الذات » الى مرحلة خطرة ، الى « تلك الساعات التى تذهل فيها عما يدفعها الى تسلية نفسها من دواعى اليأس والفقر ... هنالك تنسى كل شيء الا الرغبة المحرومة الجائعة فتمثل بنفسها أفظع تمثيل » (ص ١٥٢) ولعلنى لم أصادف أبشع ـ وأروع ـ من هذا التصوير لامرأة تجمدت خلايا ذهنها وقلبها ونفسها فى بقعة دموية ذاهلة تدعى الجنس . لقد وصلت نفيسة الى قمة تعاستها ، فمن حيث أرادت تحقيق ذاتها ، تلاشت هذه الذات وفنيت وفقدت احساسها بالوجود والحياة، حتى الشعور باللذة مات معها ، وتحولت بقسوة الى قطعة من لحم الأميبا ، لأنها بعيدة الشبه عن ذكر النحل الذى يستشهد فور أدائه الوظيفة الجنسية ، انه أفضل منها لأنه يحيا سعادته الى أقصى حد ممكن ، ثم يستشهد رغم أنفه ؟ أما هى ، فقد أصبحت « رغبتها المحرومة الجائعة » عجلة قيادة تسرع بلا سائق ، واضحت ـ يا لفظاعة التعبير وأصدقه ـ (تمثل بنفسها أفظع تمثيل) وجسدها يتلوى بتلقائية الثعبان ، ويحترق بنيران يستشعر فى لظاها برداً وسلاماً . ان الكاتب لا يصنع من الفقر باباً عمومياً تدخل منه كل مومس بلا تذكرة .. فهى « تستطيع اذا شاءت أن تنتحل لسلوكها الأعذار وأن تقول لنفسها انى انما ارتضيت تلك الحياة للحصول على النقود ، التى أقامت بها أود اسرتها فى أكلح ساعات حياتها، وهذا حق ولكنه ليس الحق كله .. فهنالك أيضاً الرغبة المعذبة واليأس القاتل ، وكم ودت فى ساعات يأس لو تموت هذه الرغبة ، ولو تموت هى بموتها ، ولكنها كانت تزداد رغبة وانحداراً ويأساً ثم تمرداً واستسلاماً »

(ص ٢١٧) . لا شك أن الحالة الاقتصادية السيئة هي الأرض المنزرعة بالمسامير ، والتي تقف عليها نفيسة .. على أن التغير الكيفي الذي قلبها رأساً على عقب ، أدى في الوقت نفسه الى بلورة المأساة في قمة تراجيدية حادة عنيفة .

الفنان لم ينس القاعدة الفسيحة التي شيد عليها الفقر هذا البناء المأساوي الشامخ .. فلقد أومأ بالتركيب الكيميائي لعناصر هذه الأرض ، حيث ردد حسين في تأملاته « يا للعجب .. ان مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض . هذا لعمري منتهى البؤس ، ان تكون يائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعلمي ، هل في ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ولكني حزين . حزين على نفسي وعلى الملايين ، لست فرداً ولكنني أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه . كلا لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، واذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي ، فلن تفلت من حسنين وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب » (ص ١٥٥) . ولا يكتفي بهذه الأضواء العامة .. بل يركز الأشعة في بؤرة ضيقة للغاية : « لم يكن للأسرة عشاء عادة ، وكانوا يتحامون أن يجهروا بالجوع أن يضاعفوا من تعاسة أمهم وسخطها » فاذا سئل حسين ذات مرة « هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ » أجاب مبتسماً : « أصل شعبنا اعتاد الجوع » (ص ١٧٥) . وفي مكان آخر يقول « كان حسن ضحية للمرحوم والدنا ، وكان والدنا ضحية لضيق ذات اليد » (ص ٢٣٤) . وفي أكثر من موضوع بين المؤلف أن الحالة الاقتصادية للأسرة تمنع زواج نفيسة تلقائياً ، وتمنعها من الزواج بسليمان على وجه خاص .. وما تزال رواسب الماضي الآفل تتجسد في أحد أفرادها ـ وهو حسنين ـ فيترفع عن أن تكون أخته زوجاً لابن بقال . (دعك الآن من كونها تحترف الدعارة) .

أعود الى ما قلته منذ قليل من أن دمامة الفتاة لم تكن العامل الحاسم في انهيارها . وأن هذا الانهيار لم يحدث مفاجأة ، وانما كان تتويجاً لعدة تطورات ، بدأت بالسقطة الأولى حيث كانت تحقيقا لاشعوريا لوجودها وتأكيداً لذاتيتها ، وكانت المرحلة الثانية أن تحولت نفيسة الى قطعة من لهب تحترق ولا تحس بالاحتراق ، ثم انتهت الى أن « تستسلم لعابر سبيل مدفوعة بالطمع وحده ، وبلا أدنى رغبة » (ص ١٩٢) . « ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذى يسميها الهوان فكرهته كما تكره الفقر » (ص ١٩٣) « وقالت لنفسها أنها ترضى (الهوان) فى سبيل النقود التى تحس حاجة أسرتها اليها . ولم تكن في هذا كاذبة فانه حق لا شك فيه ، ولكنها صارحت نفسها بحقيقة وتجاهلت الأخرى » (ص ١٢٩) . أى أنها فريسة الازدواجية الطاحنة بين حقيقتين ينبعان كلاهما من الجسد . فلقد تمزقت نفيسة بين حجرى الرحى ، وهوت به االانفصالية الضاربة لأن « تعض على شفتيها وهى لا تدرى كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين فى روحها وجسدها .. ما هى بخيبة الحب ، هى خيبة الحياة كلها » . (٩٩) .

لتطالع احسان اذن ، بنت (القاهرة الجديدة) صورتها فى بداية نفيسة ونهايتها . وهنا ينبغى أن تنسى على الفور أن أم احسان « احدى عوالم شارع محمد على » ، وأن أم نفيسة سيدة فاضلة ، فنجيب محفوظ لا يستخدم البيئة هنا كوعاء زجاجى يتشكل ما بداخله تشكلاً حاسماً جامداً ، وانما يستفها كمحصلة تاريخية لشعيرات نفسية واجتماعية دقيقة تنفذ من الجدار السميك والرقيق على السواء . وليس انتحار نفيسة من كوبرى الزمالك بأقل قسوة من انتحار احسان من كوبرى محجوب والبك والاخشيدى . الفرق اليتيم بينهما هو الفترة الزمنية التى قضاها الفنان بين الروايتين ، فقد بلغت حاسته الفنية فى (بداية ونهاية) درجة عالية من

النضج والتعمق (١) . أخذت الخطوط الرفيعة تحل مكان الخطوط العريضة ، فتتضح الملامح الخاصة للشخصية (وتثبت أنها ليست كليشيهاً عاماً وان تمكنت من تلخيص الملايين) ، فتصبح نفيسة الامتداد الطبيعي ـ الأكثر تطوراً من الناحيتين النفسية والفنية ـ لاحسان التي كاشفت نفسها في نهاية (القاهرة الجديدة) انه لم يبق لها الا تلك « الغريزة الحيوانية » .. لم يبق لها الا الصورة الجديدة المسماة « نفيسة » .. غير أن احسان كانت خطوطاً عريضة تحتم على الأحداق أن تكون « مجرد ظروف عامة ». أما نفيسة فكانت « تفاصيل احسان » ودقائقها الصغيرة ، فجاءت الأحداث ـ بالضرورة ـ بعيدة عن التصميم ، وان ظلت « خصوصيتها » ممثلة واعية للظروف الموضوعية .

ثم ... ألم يبعث محجوب في (بداية ونهاية) باسم جديد هو حسن ؟ ولننس ـ مرة ثانية ـ أن محجوب شاب جامعي ، وأن حسن طرد من المدرسة وهو بعد طفل . لننس هذه الظروف التي هي كالوعاء الزجاجي، ولنبحث عن الظروف كمحصلة تاريخية حكمت على كليهما بالجوع والضياع . أهناك فرق بين القواد في ثياب سكرتير الوزير ، والقواد الصحيح ؟ لنسمع اجابة حسن في مواجهته لأخيه (الضابط) حسنين : « حياة شريفة .. حياة شريفة !! لا تعد هذه العبارة على مسمعي فقد أسقمتني .. ميكانيكي بقروش معدودات في اليوم .. أهذه هي الحياة الشريفة ؟ السجن أحب الي منها . ولو أنني استمسكت بها طوال حياتي لما حليت كتفك بهذه النجمة (٢) أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة ؟ يا لك من ضابط واهم .. ان حياتك أنت أيضاً غير شريفة فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال

---

(١) وبغض النظر عن موضوع هذه الدراسة ، فاني اعتبر (بداية ونهاية) قمة عماله السابقة لها ، وبشير نضجه الاكبر في (الثلاثية) .

(٢) نعرف في سياق الرواية ان حسن ـ بواسطة البلطجة ـ كان قادرا على ان يمد اخاه بالمال اللازم بين حين وآخر حتى انه اخذ الاساور الذهبية من عشيقته الومس واعطاها حسنين ..»

هذه المرأة (وأشار الى الصورة) .. فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات » (ص ٢٢٧) . لقد عرفنا دلالة الشرف عند محجوب ، وها هو معنى الشرف عند حسن ، فما الفرق بينهما ؟

لن يكون هناك فرق ، مادام الفنان يصور فترة زمنية واحدة ، وطبقة اجتماعية مشتركة . ولنعد الى سؤالنا الذى تركناه قرب انتهاء حديثنا عن (القاهرة الجديدة) : أين يقف نجيب محفوظ ؟

اننا لا نستخلص منه « نظرية » فى الجنس بالمعنى العلمى الدقيق ، كما فعل بعض الكتاب فى أوروبا عندما حاولوا النفاذ من خلال العلاقات الجنسية الشاذة ـ كالسادية والماسوشية والنرجسية ـ الى نظريات حضارية معينة . ثم اننا لا نحصل منه على فلسفة خاصة فى الحياة الجنسية ترتكز على دعامة من التربية أو علم النفس سواء بالرفض أو القبول أو الابتكار .

لماذا يعرض نجيب محفوظ ـ باهتمام واضح ـ لهذه العلاقة ؟ ذلك أن منهجه فى التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيط واحد ، لا تنفصل احداها عن الأخرى ، ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل . لأن العلاقة فى مفهومه تتحدد بالضرورة والحتمية مع بقية العلاقات الانسانية بين الأفراد ، كافراز طبيعى للمجتمع ، يتلون بلونه ويتشكل فى قالبه ويتنسم برائحته . لذلك يمضى « الجنس » فى أعماله فى موازاة العلاقات الأخرى بحركة تلقائية عفوية .

غير أن هناك فرقاً فاصلاً بين الفنان الذى يصور العلاقة الاجتماعية فى حركتها العفوية التلقائية ، فيصبح العمل الأدبى لوحة جامدة للواقع المرئى .. والفنان الذى يصور هذه العلاقة بعينها فى تفاعلها المعقد مع بقية العلاقات من جانب ، ومن الواقع الحضارى للمجتمع من جانب آخر ، ومع التكوين الذاتى لنفسية الفرد من جانب ثالث . وعلى هذا النحو تتميز هذه اللوحة بالأصالة والعمق ، بينما تتميز الأولى بشكل مسطح ساذج .

ونجيب محفوظ ـ فى (القاهرة الجديدة) و (بداية ونهاية) ـ بذل جهدا رائعا فى أن يتجه بلوحاته الانسانية الى ذلك المنهج العميق . فلقد رأيناه يطرح للمناقشة الجادة ، قضية هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة فى مصر . ثم يتتبع تشابك علاقات أفرادها ، وتعقد الحياة من حولها . فاذا انحدرت بأحدهم علاقة ما ـ كالجنس ـ الى الحضيض ، فلأن كافة العلاقات الأخرى لا ترتفع عن مستوى التراب . وهنا يتألق منهجه فى التعبير اذ هو يتخير باحساس مرهف وشفافية ، الزاوية النموذجية للكشف عن جوهر الحدث أو الشخصية أو الموقف الدرامى فى (القاهرة الجديدة) تتنوع مناسيب الوعى والادراك ، وتتعدد المستويات الاجتماعية، فنلتقى بالمتدين والملحد والمستهتر ، بالغنى والفقير والمتوسط ، بالصفاء والغدر واللامبالاة ، بمأمون رضوان وعلى طه ومحجوب وقاسم بك والاخشيدى .. وتتردد الأنفاس فى الهيكل الروائى ، بلا معادلات رياضية ، ولا استعراضات مفروضة للتجارب الشخصية ، بل تنمو القضية الانسانية من خلال التجربة الفنية فى تناسق بديع ، يلهم الفنان نظرة صائبة للحياة والفن على السواء . كذلك فى (بداية ونهاية) نلتقى بعشرات المتناقضات ، ولكنها ليست من النوع الساذج بحلوله السريعة ، وانما من النوع الضيق ذى الحلول الشاقة المريرة ، لأنها حلول لا تستهدف « الأنشوطة » الظاهرة للعيان ، اذ هى تتوغل فى باطن الأرض باحثة عن الجذور . لذلك كان اختياره لجابر ابن البقال ـ كى يكون الرجل الأول فى حياة نفيسة ـ اختياراً بصيراً للغاية ، فهو يعى أن حسنين (ممثل العز الذاهب والمستقبل المضىء فى الاسرة) لن يسمح لنفسه بمجرد التفكير فى تزويجها منه . ويعى أكثر أن والد جابر يفضل ابنة زميله التاجر زوجة لابنه « لاعتبارات هامة جداً » . وهكذا كانت مقابلته الفنية البارعة بين نفيسة وبنت فريد أفندى الجميلة المستريحة البال ، تلقى ضوءاً على الأحداث القادمة . ثم جاء تصويره الممتاز لشخصية حسن مقياساً صادقاً وخطاً بيانياً لتمزقات الأسرة وارتياعها من المصير الرهيب : الضياع . وكان

هناك حلقة التوازن المعلقة فى عنق حسن ، كبش الفداء . استطاع الفنان حقاً ، أن ينسج من هذه الخيوط المتناثرة ثوباً قاتماً لفترة من تاريخنا . ولكنها ليست قتامة بلهاء ساذجة تصفق للقبور ، وانما هى لون حقيقى فى خريطة حياتنا التى ظل الفنان يستكمل ألوانها .

- ٣ -

ستفاجئنا (خان الخليلى) و (زقاق المدق) بلون أكثر قتامة . فالزمن الروائى فى القصتين السابقتين يشير الى ما قبل الحرب ، حيث كانت السحب ما تزال فى دور التجميع . أما الزمن فى هاتين الروايتين ، فبعد أن تبلورت السحب فى قطرات نارية كبيرة تنهمر على سكان مصر — والعالم — فتملأ القلوب بالفزع والجيوب بالخواء أو التضخم .. فى (خان الخليلى) يتساءل أحمد عاكف مذهولاً من فساد الحى فيجيبه (نونو الخياط) : « ليس الذنب بذنب حينا . الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد فصدرت ما يزيد عن حاجتها الينا ، على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة . فمن بعض أطراف هذا الحى تصدر الخادمات فتحولها الأحياء الأخرى الى غانيات . فى هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا انسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل تدعو أختها فتقول : « تعالى يا دارلنج » (١) .. هذه اذن احدى ثمرات الحرب ، تأخذ فيها العلاقة الاجتماعية مقام السلعة ، وتصبح القيم المنوية رموزاً فى السوق والبورصة. كانت احسان ومن بعدها نفيسة ، يصارعان الجوع بالعمل فى المدوسة أو على ماكينة الخياطة ، حتى اذا غلبتا على أمرهما ترك الجوع بصماته على الجسد والقلب والمعدة . أما الآن ، فشىء آخر يترك بصماته هو (الطريق

(١) خان الخليلى — مكتبة مصر — (ص ٤٦) .

القصير) الى الثراء والحياة الفاخرة . وقانون العرض والطلب ينفذ مواده بسرعة ، هناك بنت بائعة الفجل ـ لا بنت الطبقة المتوسطة فحسب ـ تدعو أختها « تعالى يا يا دارلنج » ، لم تعد اعالة الأب والأم والاخوة السبعة هي السبب الحقيقي وراء اختفاء نفيسة في أحد بيوت حي الظاهر بالسكاكيني .. لقد توارت هذه الأسباب خلف سبب جديد يعطي عمقاً جديداً للمأساة هو ما أسميه بـ (الطريق القصير الى الحياة الفاخرة) هل غابت (الضرورة الاقتصادية الملحة) عن الظاهرة الجديدة ؟.. كلا .. لقد تطورت بها الأحداث والظروف من صورتها البدائية الأولى الى صورة أخرى عميقة المأساة . فحينما تصبح « الحياة الفاخرة » ـ لا لقمة العيش ـ هي الدماء السارية في عروق الفتاة ، فان الأمر يصبح تعبيراً صارخاً عن المدى البعيد للمأساة . كان الجنس من أجل الخبز (ولنعد الى بدايتي احسان ونفيسة). وكان الجنس « للتمثيل بالجسد » (ولنعد الى احسان حين قالت انه لم يعد لها غير هذه الغريزة الحيوانية ، ونفيسة التي اعترفت بأنها تمثل بجسدها) . ثم كان الجنس، أخيراً ، للحياة الخيالية (كما حدث لحميدة في زقاق المدق). وهنا ينبغي التوقف لنقول ، ان العلاقة الجنسية في الحالة الأولى ليست الا احتجاجاً فردياً من المرأة لكونها ـ هي لا العلاقة الجنسية ـ أصبحت سلعة ، وفي الحالة الثانية أصبحت « مجرد تشنج عصبي » ، وفي الحالة الأخيرة ـ حيث تهجر الأحلام لقمة العيش وتتجه الى قطعة الجاتوه ـ ينقطع الخيط تماماً بين الجنس وبين هذه الرغبة الطموحة المتأججة ، فتتحول العلاقة الجنسية نفسها ـ لا المرأة ـ الى سلعة . أما المرأة فتستحيل الى آلة ميكانيكية تصنع النقود بواسطة ساقيها وحركات شفتيها . المرأة هنا ليست سلعة لأنها ، بكامل ارادتها ، تسعى لأن تكون هكذا ، ربما كان الرجل هو « الأجير » هذه المرة ، أما هي فقد تحررت منذ لم يعد أبواها وأخوتها تجاراً للرقيق ـ بوعي منهم أو بغير وعي ـ أضحت الآن « سيدة نفسها » بعد أن احتلت مكان هؤلاء « أحلام كبيرة جداً » تقودها الى فراش الرجل،

فتجعل من العلاقة الجنسية ــ لا من نفسها ــ سلعة تعامل . والسبب (كما يقول نونو الخياط) هوة الحرب التى قلبت الدنيا رأساً على عقب ، أو كما وصف أحدهم الخادمات بأنهن هجــرن المطابخ فكان الجــواب : « كانت الحرب فرصة طيبة لاكتشاف مواهبهن الفنية » (ص ١٣١) هذا لا يعنى أن الأشكال القديمة ــ قيم ما قبل الحرب ــ قد انتهت . انها تظل كحلقات تطور ضرورية تنتهى بالحلقة الأخيرة السائدة التى صنعتها الحرب . لذلك تبقى ملامح مأمون رضوان واضحة على وجه (أحمد عاكف) ، كما تنتقل سمات على طه الى (أحمد راشد) : ثقافة الأول صوفية ، والآخر علمية.. وهناك الشبه القريب بين محجوب بشماره (طظ) ونونو الخياط بشماره (ملعون أبو الدنيا) وعباس شــفة ، الذى قال عنــه عاكف ذات ليلة ــ من وحى قراءاته التصوفية ــ أنه ينعم الآن برقاد سعيد فى حضن زوجته ، فما كان من أحمد راشد الا أن قال له فى أسلوبه العلمى الحاسم : « لا شك أنه ينعم برقاد لذيذ لا شريك له فيه الا معشوقة الأزواج » فبدا على وجه عاكف ما يشهد بأنه لم يفهم شيئاً ، فابتسم المحامى ــ أى راشد ــ واستدرك قائلا :

ــ ألم تسمع عنها بعد ؟.. انها امرأة هائلة ، وظيفتها الرسمية « زوج عباس شفة » أما تذكره ؟.. أما بيتها فيســتقبل كل مســاء جمهرة أرباب البيوت بهذا الحى ، فسماها المعلم (زفتة) القهوجى معشوقة الأزواج .

فلاح فى وجه عاكف الاهتمــام الذى يثيره مثــل هذا الحــديث ، وتساءل :

ــ أتعنى .. ؟

ــ نعم .

ــ وعباس شفه.؟

ــ زوج رسمى ، زوج وجد فى الزوجة مهنة ومرتزقاً (ص ٧٥)

ستبقى هذه الأشكال القديمة بصفة مستمرة ، ما لم تحـدث تغيرات جذرية فى باطن المجتمع . قد تتوالد اشكال جديدة وتتنوع حتى لا تصبح هناك صلة ظاهرية واحـدة بينها وبين القـديم ، الا أنه مع ذلك - يبقى ويستمر . هذا ما رأيناه فى (زقاق المدق) - بعد انحدار حميدة - فعلى النقيض منها « كانت غالبية الفتيات اللاتى يضربن فى مضمارها ، فمنهن جماعة يتطاحن فى قلوبهن الأسى والطمع والشقاء واليأس ، ومنهن بائسات يشقين ليقمن أود أسرات جائعات ، ومنهن تعيسات يخفين تحت شفاههن المصبوغة قلوباً دامية حنانة الى الحياة الفاضلة » (١) .

.. أما (حميدة) ، فهى النموذج المكثف لصورة ما بعد الحرب « ان الشغف بالقوة لغريزة جائعة فى باطنها ، فهل يتاح لها شفاء أو ارتواء الا بالثروة ؟ (ص ١٢٦) . لقد عانت احسان فى (القاهرة الجديدة) آلاماً مرة عندما اضطرها « السعى من أجل الخبز » الى أن تترك حبيبها الى أحضان من يملك الخبز . أما نفيسة فقد راحت تمثل بجسدها بعد أن تحولت الى قطعة من الشهوة بلا وعى ، وأما حميدة ، ربيبة الزقاق التى هجر خطيبها دكان الحلاقة وسافر الى الجيش البريطانى ليأتى لها بثمن الشبكة ، وبعد أن مهد لها فرج (الطريق القصير) الى الثراء والحياة الفاخرة .. « فقد طابت بحياتها نفساً ، وأذكت عيناها الفاتنتان ضياء الزهر والحرية والرضا والفرح ، ألم تتحقق أحلامها ؟.. بلى ، الثيـاب والحلى والذهب والرجال المتهـافتون آية على ذلك ، ناهيك بهذه السـطوة السحرية التى دانت لها المعجبون ، أفمن الغـريب بعد ذلك أن يلوح المـدق كما يلوح السجن للآبق الطليق ؟ ولقـد ذكرت يوماً كيف أسـفت فيمـا مضى على رغبـة عشيقها (٢) عن الزواج منها ، وتساءلت أكانت تفضل حقاً أن تتزوجه ؟..

(١) زقاق المدق - طبعة الكتاب الذهبى ـ (ص ٢٢٩) . وسنرى كيف تتبع الفنان نموذجا من هؤلاء فى (الثلاثية) حين عرض لشخصية (زنوبة العوادة) .

(٢) عشيقها ليس هو خطيبها ، وانما هو (الدور) الذى مثله القواد معها قبل ان تفاجأ بحقيقة حياتها الجديدة .

وجاءها الجواب بالنفي بلا تردد ، ولو تحقق ذاك الزواج لكانت الآن قابعة فى بيت ، دائبة على القيام بدور الزوجة والخادم والأم وغير ذلك (١) من الواجبات التى تدرى الآن عن تجربة ويقين أنها لم تخلق لها ، فلله ما أبرعه وما أفطنه وما أبعد نظره .. ومع ذلك أقول حذار .. اياك أن تتصورها امرأة شهوانية ، تستحوذ عليها شهوة طاغية .. هى أبعد ما تكون عن ذلك .. والحق أن شذوذها لا يكمن فى قوة شهوتها . لم تكن هذه الطائفة من النساء اللاتى تستأسرهن الشهوة وتستذلهن فيجدن بكل غال فى سبيل ارضائها (٢) . كانت تتلهف بروحها وجسمها على الظهور والسطوة والعراك » (ص ٢٣٠) .

هل يعتبر هذا شذوذاً ؟

ان التطور الأخير للحياة الاجتماعية فى ظل الحرب ، يجلب معه ألواناً من الشذوذ ، فها هو ذا المعلم (كرشة) لا يعجبه سوى الغلمان .. « ومن عجب أنه كان يرى نفسه على حق دائماً ، ويعجب لاعتراضها ــ أى زوجته ــ سبيله بلا مبرر .. أليس من حقه أن يفعل ما يشاء ؟... وأليس من واجبها أن تطيع وأن ترضى ما دامت حاجاتها مقضية ورزقها موفوراً » (ص ٦٨) . وهناك (السيد سليم) التاجر الثرى صاحب الصينية المشهورة . الصينية التى تفنن فى صنعها اله الجنس فى الأساطير لا ريب .. انها تصيد اليه الشباب والحيوية لدرجة مثيرة ، لدرجة أن يصيب امرأته الاشمئزاز والتقزز .. « كانت لا ترحب بالصينية من بادىء الأمر وهى بعد شابة فى ريعان الشباب . كانت ذات فطرة سليمة تنفر من الشذوذ عن الطبيعة ولكنها تحملت ما كانت تعده ارهاقاً اكراماً لزوجها النهم ، واشفاقاً من تكدير صفوه . ومع ذلك لم تتردد عن نصحه بالعدول عن أمر فى المداومة عليه خطر وأى خطر على صحته . ولما أن تقدم بها العمر قل

---

(١) هكذا تجاوزت مرحلة احسان فى (القاهرة الجديدة) .

(٢) هكذا تجاوزت مرحلة نفيسة فى (بداية ونهاية) .

صبرها وتضاعف احساسها بالأمر ، وبدا تذمرها صريحاً ، حتى ذات تهجر بيت الزوجية الى بيوت أبنائها زيارة فى الظاهر وهرباً فى الحقيقة . وضاق بها السيد ذرعاً ، ورماها بالبرود والنضوب ، وتكدر صفوهما ، وتنغص عيشهما دون أن يعدل عن هواه ، أو يعطف على ضعفها الملموس وقد اتخذ نشوزها ــ هكذا دعاه ــ حجة له فى هواه ، وفيما يرتاد من حياة زوجية جديدة » (ص ١٢٠) وهكذا يتحول الشذوذ الى (علاقة شرعية) ما دام الرجل سيتخذ (زوجة) جديدة .

.. أما تطور حميدة فليس شاذاً على الاطلاق . انها الحلقة الطبيعية فى سلسلة طويلة بدأت بـ « العوز » ، ثم بـ « الرغبة » وانتهت الى « الطريق القصير » نحو الثراء والحياة والعظمة . رفضت حميدة خطبة (عباس الحلو) اذ لمحت معالم الطريق القصير على يدى (فرج) . غير أنها اعتبرت فرج نفسه وسيلة لتحقيق أهدافها ، وليس هدفاً فى ذاته ، فحينما اختلى بها لأول مرة وطلب اليها أن تجلس بجانبه الى الكنبة ... « لم تمانع فنهضت قائمة الى حيث جلسا جنباً لجنب على كنبة كبيرة . وكانت تتقاسمها فى تلك اللحظة مشاعر الميل الى الرجل الذى تحبه ، وأحاسيس التحدى للرجل الذى قد تمنيه نفسه بأنه قادر على الضحك على ذقنها . واقترب الرجل منها رويداً حتى لاصقها ، ثم أحاط خاصرتها بذراعه ، وهى مستسلمة ساكنة لا تدرى متى يحق لها المقاومة ، ومد يسراه الى ذقنها فرفع ثغرها اليه وهوى بفمه متمهلاً كأنه ظمآن يكرع من جدول حتى التقت الشفاه . وطال التقاؤها كأنما أخذتهما سنة من الغرام . وأما هو فكان يستجمع حرارته وقوته فى شفتيه لينفذ بهما ما يريد ، أما هى فكانت تسكر وتمثل الا أن توثبها أفسد عليها رقية السحر التى تحرق شفتيها فظلت متنبهة متربصة . وأحست يده تسترخى عن خاصرتها وترتفع الى منكبها ، ثم تهفو الملاءة عنه ، فخفق فؤادها بعنف ، وتصلب عنقها مبتعداً عنه ، وأعادت الملاءة بحركة عصبية الى موضعها وهى تقول بجفاء : كلا » (ص ١٧٣) .

أول ما يثير انتباهنا فى هذه الصورة الفنية هو نبوعها من صميم البنيان الدرامى للقصة ، فجاء المشهد « خاصاً » بهذا الحدث دون غيره ، أى أنه ليس كليشيهاً عاماً يمكن الاستعانة به فى أى وقت .. لذلك سمت الصورة الى مستوى الضرورة والحتمية . لذلك أيضاً كشفت لنا بوعى عن التكوين النفسى والاجتماعى لحميدة . لقد تعرفنا عليها منذ كانت تخلع قلوب أبناء زقاق المدق ، الى أن طار أحد هذه القلوب من بين أضلع صاحبه الى التل الكبير ليأتى لها بصورة صغيرة لأحلامها ، بثمن الشبكة الذهبية التى لن تنالها احدى صديقاتها عاملات المشغل . ثم طار لب السيد سليم بعد ماانتوى التضحية بسمعة أسرته ليتزوج من هذه اليتيمة الفقيرة ورغم أنه فى عمر جدها ، الا أنها وافقت من أجل (ثرائه العريض) ونسيت فى لحظة ماكان بينها وبين عباس الحلو من وعود وأحلام و « قراءة فاتحة » . ولكن السيد سليم يقع فى الطريق مشلولاً ، وتكاد أحلامها تشل معه ، لولا .. لولا (فرج) . فرج هذا الذى يجلس الآن الى جانبها على الكنبة ، ويتظاهر بأنه يريد منها شيئاً ، وتتظاهر هى بالجفاء قائلة « كلا » .. ولنستعرض موقفاً جديداً يكشف عن حقيقة كل منهما : كان لا بد له من أن ينزع الستار تماماً عن معالم الطريق القصير « وحدق فى عينيها بامعان.وافتتان ، ورفع يديها ــ وهما مضمومتان ــ الى فمه ، وراح يقبل أطراف أناملها زوجاً زوجاً وهى مستسلمــة ليديه ، تجد لكل لثمــة من شــفتيه تكهرباً فى أعصابها ، حتى تندت عينــاها برقة وهيــام . وند عنها نفس حار فى شــبه تنهدة ، فأحاطها بذراعيه ، وضمها الى صدره رويداً حتى شعر بمس ثدييها لقلبه ، ثدى بكر ناهد يكاد لصلابته أن ينغرس فى صدره ، وراح يمسح على ظهرها براحتيه صعوداً وهبوطاً ، ووجهها مدفون فى صدره ثم همس «فمك» فرفعت رأسها ببطء وقد انفرجت شفتاها قليلاً ، فطبع شفتيه على شفتيها فى قبلة طويلة جداً ، فأطبقت جفنيها كأنما أخذتها سنة من نعاس. وحملها بيسر فصارت بين ذراعيه كطفل رضيع ، وسار بها متمهلاً نحو الفراش وقد هز ساقيها المعلقتين هزة أطاحت بالشبشب ، ثم أنامها ، ولبث

مائلاً عليها معتمداً على راحتيه ، منعماً النظر في وجهها المورد . وفتحت عينيها فالتقت بعينيه ، فابتسم لها بابتسامة رقيقة ولكنها ظلت ترنو اليه بنظرة ساجية . وكان فى الحق متمالكاً لأعصابه رغم تظاهره بعكس ذلك ، وكان فكره أنشط من قلبه ، وكان قد أجمع رأيه على خطة لا يحيد عنها ، فاستوى واقفاً وهو يغالب ابتسامة ماكرة ، وقال بلهجة من يزيح نفسه عن هواها : مهلاً .. مهلاً .. ان الضابط الامريكى يدفع خمسين جنيها عن طيب خاطر ثمناً للعذراء » (ص ١٩٩) . ودهشت هى ــ هذه المرة ــ كما دهش هو فى المرة السابقة . على أنه ليس هناك ما يبرر الدهشتين . فشخصية حميدة تختزل في سياق نموها كافة أطوارها السابقة . امتنعت فى البداية حتى يظهر اضطرارها ــ وهو الحلقة الأولى ــ ثم استولت عليها الرغبة ــ وهذه هى الحلقة الثانية ــ ثم عاشت فيما بعد حياتها رغدة هنيئة تدر الذهب ، كخطوة أخيرة نحو بداية الطريق القصير .

هذا الموقف الذى عرضنا له متمم بشكل طبيعى للغاية للموقف السابق . لم تكن رغبة فرج ، المرة الأولى ، فى جسدها رغبة حقيقية ، بل كان مجرد « تظاهر للوصول الى الرغبة الأكثر من حقيقية . كذلك هى تصلبت فى قولها « كلا » كاذبة ، لأنها ما كانت تسمح لنفسها بمغادرة الزقاق الى شارع سليمان ، وبصحبة شاب لا تعرفه ، ثم تنفرد به ، ولا تكون على « وعى » بما هى مقبلة عليه . ثم أقبل الموقف الثانى لضرورة فنية بعيدة المدى ، فقد نزع القواد قناع العاشق الهيمان ، وظهر تاجر رقيق ، ونزعت هى الثياب المتمنعة وارتدت ملابس الطريق القصير ... الطريق الذى يفتتحه الضابط الأمريكى بخمسين جنيهاً .

هكذا يلتقط نجيب محفوظ الظاهرة ، فيضيف اليها من عنده دلالتها الخاصة . يضيف اليها نظرته فى الحياة والانسان والمجتمع . ولولا هذه الاضافة ، لكانت اللقطة مجرد صورة جامدة للظاهرة يتألق سطحها فندعوه اثارة ــ وتختفى أعماقها فتصبح شيئاً بلا معنى .

ليست أعمال نجيب محفوظ قبل ثلاثية (بين القصرين) الا تمهيداً كبيراً لهذا العمل العظيم . فلقد استجمع فيه نظرته كلها : فى الحياة والانسان والمجتمع . استجمع شعاع التاريخ فتخير مرحلة حية جاوزت ربع القرن من حياتنا .. منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الارهاص لثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . واستجمع شعاع المجتمع ، فتخير الطبقة المأساوية (المتوسطة الصغيرة) وهى تتلوى من عملية المخاض الحتمية لولادتها . واستجمع شعاع الواقعية فى الفن كاتجاه طبيعى فى تطور أدبنا..

وبهذه النظرة الموسوعية الاستيعابية الشاملة ، لا تخضع (الثلاثية) لذاك التصنيف المتعسف الذى يحسم الأمر بوضعها فى خانة الفن (التاريخى) ، بينما صاحبها لم يستلهم التاريخ فى ذاته ، وانما كوسيلة فنية يعرض أزمة ما ، أو للتعبير عن قضية معينة . والفنان إذن لم (يؤرخ) لاحدى مراحل تطورنا ، بقدر ما أراد أن يصور بعض قضايانا الفكرية والانسانية . لم يكن التاريخ فى الثلاثية الا اطاراً فنياً مثل كل شىء ، فلا ينبغى أن (نفرض) على المؤلف مضموناً مسبقاً ، ونستقرىء النتائج بعد ذلك من وحى خيالنا لمجرد افتراض لجأنا اليه حين قلبنا الأطار الى محتوى .

فاذا تتبعنا احدى العلاقات الاجتماعية فى « الثلاثية » ولاحظنا شكلها ومحتواها يتغيران بعامل الزمن ، يجب أن نضع أيدينا على عملية « التطور » هذه ، ونحسب أنها فقط ما استهدفه نجيب محفوظ . يجب أن نقف طويلاً عند (العلاقة) نفسها : كيف رآها الفنان ، كيف صورها ، ما دلالتها بالنسبة للفرد ، والأفراد معاً ، والمجتمع ؟ أما رؤيتها بالنسبة للمرحلة التاريخية ، فاننا نحصل عليها تلقائياً من خلال منهج الأديب .

والمنهج الذى تمرس عليه مؤلف الثلاثية فى أعماله السابقة ، هو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف فى حالة « حركة » لا فى حالة ثبات

أو سكون ، وفي حالة « ترابط » مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف لا في حالة عزلة أو انفصام ، تماماً ، كما يستعين العالم بعدسة الميكروسكوب في رؤية شريحة حية لا تنفصل في مخيلته عن بقية الكائن الحى . لهذا لم تخدع عدسة نجيب الفنية بالسطح الخارجي الجامد ـ الذى يثير بدوره اهتمامات سطحية ـ وانما نفذت الى أعماق الشريحة الاجتماعية والنفسية والفكرية ، لتصور الدقائق الحية الصغيرة ، لتثير بدورها ، الاهتمامات العميقة الدلالة ، الكبيرة القيمة .

لننعطف الآن الى الجانب الذى يعنى دراستنا (١) . ولأن الطريق شاق وطويل سنوضح خط سيرنا بأن نتتبع شخوص الرواية الواحدة ـ كل على حدة ـ حتى النهاية .. ثم نتسلم الخيوط واحداً واحداً عند بداية الرواية الثانية ، وهكذا يكون سلوكنا مع الرواية الثالثة .

***

الرواية الأولى فى الثلاثية هى قصة (بين القصرين) . والشخصيتان النموذجيتان لدراستنا هما : (أحمد عبد الجواد) الأب ، و (ياسين) الابن . والأسرة رغم انتمائها الى الفئات الصغرى من الطبقة المتوسطة الا أنها تعيش فى مجتمع اقطاعى تسود أخلاقياته مختلف المستويات الطبقية ، وذلك تبعاً لسيادة نظامه الاقتصادى وعلاقاته الاجتماعية . والنتيجة أن الطبقات الأخرى ـ غير الاقطاعية ـ تعانى هذا التناقض المرير بين تكوينها الحقيقى من الداخل ، والقالب الاجتماعى الذى يخنقها من الخارج . أى أنها تدخل فى صراع (ارادى أو غير ارادى ، سلبى أو ايجابى) . أى مع التركيب غير المتجانس لمعنى وجودها فى المجتمع .

وينعكس هذا الصراع على التكوين النفسى للنماذج البشرية ، فتتمثل تمزقات كينونتها الاجتماعية فى ازدواجية سلوكها الفردى الخاص . هكذا

---

(١) نقتصر فى دراستنا هذه على معنى الجنس فى الادب ، بحيث لايعنينا من العمل الادبى الا مايتصل بهذه الزاوية .

نلقى أحمد عبد الجواد فى بيته ، رجلاً يقصده النـاس لحل مشـكلاتهم وايداع أسرارهم فى ثقة مطلقة وحب عميق ، وكيف لا وهو الذى ينفذ فروض الله بأوقاتهـا ، ويصطحب أولاده الى المسجد كل جمعـة بقلوب خاشعة . اذا قالت له زوجته « ان عين رجل لم تقع على احدى ابنتى منذ انقطاعهما عن المدرسة فى سن الطفولة . ضرب كفاً بكف وصاح بها : مهلاً .. مهـلاً .. هل حسبتنى أشـك فى هذا يا ولية ؟ لو شككت فيـه ما أشبعنى القتل » (١) . غير أننا نلتقى مع الرجل فى الوقت نفسـه على وجه آخر . نلتقى به فى مهاد العشق والأنس والهـوى ، باحـدى يديه يمسك الكأس ، وبالأخرى يعصر امرأة ، لا يحسـده خلانه لمال أو عيال ، وانما لحظه الموفور مع النساء . ان لياليه مع جليلة وزبيـدة تؤرخ لروعة الطرب حين يجمع بين سلطانة العوالم وسلطانة الخمر » لم يخبر من ألوان الحب ـ على وفرة مغامراته ـ « الا الحب العضوى وحى اللحم والدم » . « أجل ، أثرت عاطفته الزوجية بكرور الأيام بعناصر جديدة هادئة من المودة والألفة ، ولكنها ظلت فى جوهرها جسـدية شـهوانية ، ولما كانت عاطفة من هذا النوع ـ خاصة اذا أوتيت قوة متجـددة وحيوية دافعـة ـ لا يمكن أن تستنيم الى لون واحد فقد انطلق فى مذاهب العشق والهوى كالثور الهائج ، كلما دعته صبوة استجاب لها فى نشوة وحماس » (ص ٨٨) فلم يخلف ظن (أم مريم) بمجرد ايمـاءة خفيـة من ضغطة يدها حملت اليه ثورة جسد مات عائله بعد مرض عامين .

« لذلك جمعت حيـاته شتى التناقضـات التى تتراوح بين العبـادة والفساد » (ص ٣٩) وراح المؤلف يتساءل « أكان شخصين منفصلين فى شخصية واحدة ؟ » (ص ٤٠) . وانتقلت علامة الاستفهام الى شفتى رجل من أوليـاء الله هو الشـيخ (متولى عبد الصمد) ، سـأل السيد أحمـد عبد الجواد فيما يشبه الوعيد : « ـ ماذا تقول ، وأنت المؤمن الورع ، فى ولعك بالنساء ؟ . » .

---

(١) بين القصرين ـ مكتبة مصر (ص ١٤٠)

كان السيد معتادا لصراحته فلم ينزعج لانقضاضه ، وضحك ضحكة مقتضبة ثم قال :

ــ ما على من ذاك ، ألا يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء ؟

فقطب الشيخ ومط بوزه محتجاً على منطق السيد الذى لم يعجبه ، وقال :

ــ الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد ، والزواج غير الجرى وراء الفاجرات .

مد السيد بصره للاشىء وقال بلهجة جدية :

ــ ما ارتضت نفسي يوماً أن تعتدى على عرض أو كرامة قط ، والحمد لله على ذلك .

فضرب الشيخ ركبتيه بيديه وقال بغرابة واستنكار :

ــ عذر ضعيف لا ينتحله الا ضعيف ، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة ، كان أبوك رحمه الله مولعاً بالنساء فتزوج عشرين مرة ، فلماذا لا تنتهج سبيله وتتنكب طريق المعاصي ؟

وضحك السيد ضحكة عالية وقال :

ــ أأنت ولى الله أم مأذون شرعى ؟ كان أبى شبه عقيم فأكثر من التزوج ، وبالرغم من أنه لم ينجب سواى الا أن عقاره تبدد بينى وبين زوجات أربع مات عنهن ، الى ما ضاع على النفقات الشرعية فى حياته ، أما أنا فأب لثلاث ذكور وأنثيين ، وما يجوز لى أن أنزلق الى الاكثار من الزوجات فأبدد ما يسر الله علينا من رزق ، ولا تنس يا شيخ متولى أن غوانى اليوم هن جوارى الأمس واللاتى احلهن الله بالبيع والشراء ، والله من قبل ومن بعد غفور رحيم » (ص ٣٨ ، ٣٩) .

ان أحمد عبد الجواد ــ بهذه الكلمات ــ يلخص مأساة دامية عاشها الانسان منذ العصر العبودى الأول حتى مجتمعنا الحديث .. هى مأساة الوضع اللاانسانى الذى تعيشه المرأة ككائن بلا كينونة ولا ذاتية ، تحول

الى (شىء) بحكم غلبة الجانب « اللاارادى » عليها ، فقد سـلبها الرجل ارادتها ـ وبالتالى كينونتها وذاتيتها ـ منذ سلبها المجتمع الوسيلة لتحقيق وجودها واثبات كيانها بالمسـاواة التامة ـ نفسـياً واجتماعياً ـ بالرجل . فتصبح العلاقة بين أحمد عبد الجواد والمرأة فى المجتمع الاقطاعى علاقة استهلاكية ، حيث أنها مجرد أنثى أو أكلة شهية . حتى المقاييس الجمالية تنبع من صميم هذا المعنى ، أى أنه « حين تكون المرأة (شيئاً) لا بد أن يرجع فى تقديرها للموازين .. والموازين لا تقدر (الذات) وانما تقدر (الكتلة) ولذا تقوم جماليـة المرأة فى المجتمع الاقطاعى على السـمنة .. فالمرأة الاكثر جمالاً هى تلك الأكثر شحماً ولحماً لأنها فى النهـاية شىء يؤكل ويمتص ويستهلك » (١) . لذا كانت غوانى اليوم «جوارى الامس» اللاتى أكدن لوجدان الرجل ، المعنى العبـودى للمـرأة . وهكذا ارتمى أحمد عبد الجواد فى أحضان أم مريم رغم قوله « ما ارتضت نفسى يوماً أن تعتـدى على عرض أو كرامة قط » لأنها كانت تمثل نمـوذجاً رائعـاً للمرأة فى عينيه .. ولينس مؤقتاً أنها زوجة جاره المرحوم (محمد رضوان) .. فالوطنية نفسها حين ترتفع فى نظره تصل الى هذا المستوى النوعى من الشهوة . طلب إليه ذات مرة أن يوقع على عريضة توكل فيها الأمة سعد زغلول لبحث المسألة الوطنية مع الانجليز ، فأعرب عن سعادته بالفكرة قائلاً « كأنى لشدة سرورى بهذا التوكيل الوطنى ثمل يصل الكأس الثانية بين فخذى زبيدة .. » (ص ٢٩٢) :

ولكن .. هل كان الانحطاط من نصيب المرأة وحـدها ؟ كلا ... « ان انحطاط شأن المرأة الأثينية كان ينعكس على الرجل فانخفض شأن الرجال بدورهم حتى غرقوا فى الشذوذ الجنسى مدنسـين بذلك أنفسهم وآلهتهم على السواء (٢) ليس غريباً اذن ، أن يؤمن واعظ مسجد الحسين ـ حيث يصلى أحمد عبد الجواد ـ بشيئين « .. بالله فى السـماء والغلمـان

---

(١) نجيب سرور ـ الثقافة الوطنية ـ عدد يناير سنة ١٩٥٩ .

فى الأرض ، انه من طراز حساس ترف عينيه وهو فى الحسين اذا تأوه غلام فى القلعة » (ص ٣٦٥) . انها صورة اخرى للتناقض المرير ، والمأساة ان تكون للرجل الديِّن هذه المرة ، الرجل الذى ينهى عن الفحشاء والمنكر ، ليحترف ما هو أكثر شذوذاً .

... ولنترك «الأب» لحظات ، لنعرج قليلاً على « الابن » . وياسين ، تختلف ظروفه عن بقية أبناء أحمد عبد الجواد . فهو من امرأة ثانية طلقت مع أول بادرة تمرد صدرت عنها . ولهذه الأم مع ابنها قصة تفوح برائحة كريهة كلما طفت ذكراها ـ لأمر من الأمور ـ الى سطح وعيه . انه ما يكاد يقترب من بيتها الآن حتى يلوح له على الناصية دكان فاكهى كثيراً ما ذهب اليه وهو غلام صغير قائلاً : « نينة تطلب منك أن تحضر الليلة » (ص ٩٩) ثم يتصور " منظر الافتراس الوحشى » على حد تعبيره ، الذى كان يعقب حضور الرجل فى تلك الليالى . ان هذه الأم ما تزال فعالها تمزق ياسين بين وقت وآخر ، بين زوج قديم وزوج جديد ، الى أن كانت الطامة الكبرى فتزوجت من صاحب مخبز فى الدراسة ، فى الثلاثين من عمره ، (ص ٩٤) أى فى عمر ولدها ، طمعاً فى المال من ناحية الرجل ، ونهماً شهوانياً من ناحية المرأة . هذا هو الجرح الغائر فى نفس ياسين ، جاء اكتشافه فى موعده ، فى سن الجراح . أما اكتشافه الجديد ، فكان شيئاً مثيراً ، شيئاً طيباً للغاية ؛ لقد اكتشف الوجه الآخر للسيد أحمد .. اكتشف « الأب » فى صورته الكاملة . وكان لاكتشافه قصة طريفة بدأت مع تعرفه على (زنوبه) العوادة فى تخت (زبيدة) العالمة .. ففى لقائهما الأول ببيت العالمة استرق السمع الى ما يدور فى الصالة من طرب ونجوى ونغم ، واسترق النظر فى غفلة من زنوبة ، ثم سرقت وعيه دوامة رهيبة تدور حول سؤال واحد : أحقيقة ما يرى أم هو فى حلم ؟ أحقاً هذا أبوه السيد أحمد عبد الجواد ؟ أهذا هو الرجل الذى يمسك الدف ويتمايل على الحسان كأى عاشق عريق فى فنون الهوى ؟ وانتشل نفسه من الدوامة فى أحضان زنوبة .. وغرق فى بحر من النشوة الخالصة . ان دهشته لم

تتلون بالانزعاج ، وانما بـ « الراحة » . « أنا هنا مع زنوبة وأبى فى الحجرة القريبة مع زبيدة كلانا فى بيت واحد » (ص ٢٢٣) « ولم يشعر الى تفكيره بارتياح فحسب ولكنه فرح به فرحة فاقت كل تقدير ، لا لأنه كان بحاجة الى مشجع ليواصل حياته الشهوية ، ولكن لأنه ـ كأكثرية الغارقين فى الشهوات المحرمة ـ يستأنس الى الشبيه ، فكيف ان وجده فى شخص أبيه « ثم تناسى كل شىء الا فرحته ، كأنه أعز ما ظفر به فى حياته ، وشعر نحو أبيه بحب واعجاب شديدين « وراح يخاطب نفسه » هنيئاً لك يا والدى . اليوم اكتشفتك ، اليوم عيد ميلادك فى نفسى ، يا له من يوم ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة الا يتيماً ، اشرب واطرب والعب بالدف لعباً ، ولا يد عيوشه الدفاقة ، انى فخور بك » (ص ٢٢٣) .

هاتان القصتان مع الأب والأم ، ينبغى للمرة الثانية أن نعيهما جيداً ، فسوف نكون بحاجة ماسة الى تذكرهما فى تسجيلنا التطور النفسى لياسين. فما تزال هناك حلقات فى سلسة هذا التطور . هناك محاولته المخمورة مع (أم حنفى) جاريـة الأسرة التى رفضت الانصياع لندائه : « هلمى الى حجرة الفرن » (ص ٢٤٧) حتى أنقذها صـوت السيد أحمد : « اطلع يا مجرم يابن الكلب » (ص ٢٤٨) . ولم يمض على زواجه أسابيع عندما أخذ يعانى فى حيرة بالغـة ولأول مرة فى حياته ذاك المرض المتوطن فى نفس الأنسان : الملل . لم يعرفه من قبل عند زنوبة ، ولا حتى عند بائعة الدوم » (ص ٢٧٢) . لا يعرف المرأة على حقيقتها زوجة كانت أم بغيا « امرأة . أجل ماهى الا امرأة .. وكل امرأة لعنة قذرة .. لاتدرى امرأة ما العفة الا حين تنتفى أسباب الزنا » (ص ٧١) . لذلك يندفع بلا تفكير الى أحضان (نور) جارية زوجته ما دام جسدها يحمل سما جديدا قاتلا للملل (ص ٣٣٦) .

.. ثم لنودع (بين القصرين) فى طريقنا الى (قصر الشوق) . مضت سنوات وأحداث . مات (فهمى) الابن الأكبر فى مظاهرة سلمية

تحتفى بعودة سعد من المنفى . وكان قلبه قد سبقه الى القبر منذ رفض أبوه مشروع خطبته لـ « مريم » بنت الجيران . وتعانق الحزن مع الزمن فى هزيمة أحمد عبد الجواد . لقد عزف عن حياة اللهو مسلوب الارادة لا بطل . وها هو يرى نفسه مرة فى مرآة الآخرين : تسرب الشيب الى رءوس خلانه ، فكانت لياليهم توسلات يائسة الى الأحلام — وسرى الكوكايين فى عروق السلطانة ، فتحولت — وهى على قيد الحياة — الى أسطورة ، تحير الناس أين يضعونها ، فى تابوت الغرام ، أم فى المتحف الصحى لمحاربة المخدرات ؟. أما (جليلة) فاحتاطت لقساوة الزمن ، وفتحت بيتا لتجارة الأعراض .

وسط هذه الأحداث كان أحمد عبد الجواد غريقاً فى محيط الأسى والشيخوخة ثم ردت له الروح حين لمح من بين أمواج الزمن ، قطعة من الخشب ، تمثلت فى زنوبة العوادة .. كانت فتاة ريانة العود خلال تردده على خالتها زبيدة — لا يدرى أن ياسين كان يمرح فى عودها الريان — وها قد أصبحت امرأة ... امرأة ترضى غرور أحمد عبد الجواد فى عز شبابه ، فكيف به الآن ؟ ولكنه تناسى — بقصد أو بغير قصد — أن شبابه فى خبر كان ، وأن زنوبة ليست من هواة المشايخ . لذلك هوت شروطها على قلبه كسكين قصاب غبى لا يرحم . لا بد أن يدرأ عن كبريائه هذا الهوان ، ولو كلفه الأمر أن ينحنى لشروط زنوبة، لو كلفه الأمر أن يستأجر لها عوامة فى النيل ، وأن يتخذ منها عشيقة خاصة ، وأن يضع على عينيها غشاوة ثقيلة من الذهب فلا ترى مشيبه وتجاعيد وجهه .

وفى الطرف الآخر كان ياسين فى أوج رجولته ، فلم يتأثر بطلاق زوجته ، بل على النقيض ، أحس ارتياحاً عميقاً ، نجعل خياله ينشط فى البحث عن (امرأة جديدة ، الى أن اصطدم — فجأة — ببنت الجيران القديمة: مريم . ان خياله يمسح ببساطة ما نقله اخوه الأصغر (كمال) الى الأسرة

أيام الثورة من أنها كانت تبتسم لجندى انجليزى ابتسامة غريبة ، كما أن خياله ، مهما شطح ، فلن يصل الى ما كان بين أمها وأبيه فى غابر الزمان. ليتوكل اذن ، البنت « بطة » مغرية ــ وان طلقت من زوجها الأول لأسباب مجهولة ــ ولا بأس من اعادة التجربة المملة .. الزواج . وعندما أخذ أهبته وتوكل فى طريقه الى بيت أم مريم لم تكن الفتاة هناك . وانما كانت الأم فى انتظاره .. فى انتظار الصورة الجديدة لفحولة أحمد عبد الجواد . وتم التفاهم بينهما بأسرع من البرق ، فاذا أقبل المساء التالى ــ وأمسيات كثيرة تالية ــ كانت أم تتمرغ كل ليلة فى فراش خطيب ابنتها ، حتى اذا أدركه المرض القديم ، طلب وجهاً جديداً ، طلب (الزواج) من مريم .

على أن جرثومة الملل لا تلبث أن تسترد نشاطها .. فيلتقى بامرأة فاخرة فى قوامها المدبلج ، فى ثيابها الحديثة ، رغم أنها زنوبة . زنوبة بلحمها ودمها . ولا يتوانى فى جرها الى بيت الزوجية ، ولم يعنه ان تبيت مريم فى الخارج « مطلقة » أما زنوبة فنسيت تماما « الرجل » الذى كان ينتظرها فى العوامة، لم تعد تذكر ــ وهى فى أحضان ابنه دون أن تدرى ــ الا مشيبه وتجعدات وجهه ، ونسيت فى غمضة عين ، العوامة والذهب والعز . وعندما واجهها أحمد عبد الجواد ، كانت تعرف سبيلها جيداً .. قالت له « تزوجنى » ولم يتحمل الرجل نصل السكين هذه المرة ، فسقط جريحاً يتلفع بكبريائه .. ومضى . وعادت هى الى ياسين . وعادت اليه « زوجة » فلم ترمش عينا أبيه حين زف اليه النبأ ، وانما تجمدت دموعه فى مآقيه ، ثم ابتلعتها أعماقه .

واذا كان (قصر الشوق) هو النهاية الحقيقية لصبوات أحمد عبد الجواد ، فقد كان بمثابة مرحلة جديدة فى حياة ياسين ، وكانت البداية لجيل، ناشىء يمثله الابن الأصغر كمال . جيل عانى ويلات مرحلة الانتقال التاريخية فى ميلاد مجتمعنا الذى كان يخلع عن كاهله رداء الأقطاع ، ليرتدى ثياب التصنيع والثقافة العلمية ، وتحددت سمات هذا الجيل بالصراع المر بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . فهكذا

أبصر كمال العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة « انى أرى الشهوة غريزة حقيرة ، وأمقت فكرة الاستلام لها . لعلهـا لم تخلق فينا الا كى تلهمنا الشعور بالمقاومة والتسامى حتى نعلو عن جدارة الى مرتبة الانسانية الحقة ، اما أن أكون انسـاناً ، واما أن أكون حيـواناً » (١) . هذه هى الرواية الرومانسية للمجتمع الوليد ، تحل التناقض بينها وبين القيم (الشهوية) القديمة ، بأن تتحول الى نقيضها المقـابل بغير وعى نافذ الى حقيقـة هذه التناقضات ، ومن ثم تجمع حولها مختلف العقد والمركبات ، لأنها لم تصل الى الحل الايجـابى الذى يتعمق جوانب الأزمة . يرفض كمال باصرار لقاء تحت القبو اذا دعاه صديقه (فؤاد) برفقة فتاتين ناضجتين ، ثم يحلق فى سماوات (عايدة) الفتاة الباريسية ، يعشق روحها طالما كانت معه ، ويعشق صورتها فى أختهـا الصـغرى (بدور) ما دامت هى قد بعدت « بالزواج » الى الأبد . وتقف حيرته وقلقـه جـداراً سـميكاً بينه وبين (الصورة) فيخطفها الزواج هى الأخرى .. ويظل قلبه معلقاً يقطر دماً فى الفضاء :

فاذا انتقلنا الى (السكرية) كان هذا القلب ما يزال ينزف أيامه فى بيت جليلة ، بينما يتبين الجيل الثالث طريقه جيداً :

(أحمد) الامتداد الطبيعى الأكثر تطوراً وازدهاراً لخاله كمال ... لا يتأزم من بنات هذه الطبقة التى تطلب الواحدة منهن خمسين جنيهاً فى الشهر كقيمة رمزية للزوج .. وانما يدرس وجوه الأزمة ، ويرتبط قلبه بعاطفة زميلة تعمل معه فى المجلة التى يشتغل بالتحرير فيها . ثم يتزوج بها ضارباً عرض الحائط باحتجاجات الأسرة التى لن تقبل ابنة عامل مطبعة زوجة لأحد أبنائها .

وهناك (عبد المنعم) ـ شقيق أحمد ـ يتحصن فى سياج الدين من الخطيئة فيمتنع عن لقاء بنت الجيران على بسطة السلم ، ويطلب من والديه

---

(١) قصر الشوق ـ مكتبة مصر ـ (ص ٧١) .

أن يتزوج ، وهو طالب فى الجامعة ، وحدث أن سأله أبوه :

ـ ما وجه السرعة ؟

فقال عبد المنعم وهو يغض بصره :

ـ لا أستطيع البقاء بدون زواج .

فتساءلت خديجة (أمه) :

ـ وآلاف الشبان أمثالك كيف يستطيعون ؟

فقال الشاب مخاطباً أباه :

ـ لا أقبل أن أفعل ما يفعله الآخرون (١) .

أما (رضوان) ابن ياسين ، فقادته وسامته وجماله الى أحد الباشوات العزاب ، فكان سلم الأسرة الى الترقى والجاه وحل الأزمات .

***

تصادفنا عدة أسئلة أثناء قراءة (الثلاثية) ، ولـكن السـؤال الذى يطرق وجداننا بعنف يتصل بحقيقـة الدور الذى يسـنده نجيب محفوظ لكل من شخوص الثلاثية . ان ملامح أحمـد عبد الجـواد تلخص عصراً كاملاً ، فهل أراد المؤلف أن يقدم لنا مفهـوم ذلك العصر فى الجنس من خلال هذا الرجل ؟ وهل تعتبر الرواية بعدئذ مقياساً لتطور هذا المفهوم عبر تاريخنا الحديث ، كما نرى فى الاختلاف بين سلوك الأب ، وكمال ، وأبناء خديجة ؟ . أم أن الفنان كان يتخير شخوصه كأنماط نموذجية ، يقـوم بتشريحها النفسى والاجتمـاعى ، فيأتى تعبيرها عن العصر ظاهرة عرضية ، لا تغنى عن الشخصية المفردة كهدف أصيل للكاتب ؟

الحق أن استقراءنا لنماذج الثلاثية قد يعطى الدلالتين معاً ، ولكنـه يعطى فى نفس الوقت شيئاً آخر أكثر أهمية . انه يستهدف أساساً رؤية

---

(١) السكرية ـ مكتبة مصر ـ (ص ١١٢) .

المعنى الانسانى للعلاقة الجنسية ، والى أى مدى يحققه هذا النموذج أو ذاك ، فاذا استخلصنا من السياق الروائى ، أن معنى ما للجنس ساد عصراً معيناً ، وبالتالى يصبح العصر أباً اجتماعياً لهذا المعنى .. فان أمثال هذه النتائج تعتبر وليدة «قصدنا» نحن، لا قصد الكاتب ، واذا استهوتنا شخصية ما بغرابة تكوينها النفسى ، واستغرقتنا تفاصيل حياتها الجنسية ، فان غرابة أمثال هذه الشخصيات وليدة «تأملاتنا» لا تأملات الكاتب . أما اذا استعرضنا شخصية ـ كأحمد عبد الجواد مثلاً ـ فان ما يسترعى انتباهنا هو القيمة الانسانية النابعة من تكوينه السيكلوجى ، وسلوكه الاجتماعى على حد سواء . فاذا كان لا يسمح لابنه ـ الذكر أن (يحب) واذا كان يصل به الأمر الى القتل لو أن عينا وقعت على احدى ابنتيه ، بينما هو سيد الليالى ورسول الغرام ، فان هذه الازدواجية تنعكس بأمانة على علاقاته الاجتماعية، ومن بينها العلاقة الجنسية ـ فتصوغها فى قالب غير انسانى . فلا نعجب من تأكيده أن غانية اليوم هى جارية الأمس ، ولا ندهش من تقييمه للمرأة بما هى عليه من قناطير الشحم واللحم . انه لا يرى المرأة بعين انسانية ، لذلك تتخذ علاقته بها شكلاً ناقصاً غير انسانى ، غير مكتمل .

هذا هو الدور الذى يحمله النموذج البشرى فى الثلاثية ، انه يرسم خطاً بيانياً للقيمة الانسانية النابعة من التكوين النفسى والاجتماعى للشخصية .

.. وهنا سؤال جديد : ما هى القيمة الحقيقية التى يسندها نجيب للجنس فى (الثلاثية) ؟

لو قمنا باحصاء لعدد العلاقات الاجتماعية بمستوياتها ونوعيتها للفرد السوى ، ثم جعلنا هذا الفرد مقياساً نقيم به العلاقة الاجتماعية لأى فرد ، فنعرف مدى شذوذها أو سلامتها (وبالتالى شذوذ المجتمع وسلامته) .. لو قمنا بمثل هذا الاحصاء بالنسبة للعلاقة الجنسية مثلاً ، لما وجدنا مصدراً بلغ من الدقة درجة عالية ، كما بلغته ثلاثية نجيب محفوظ . فالنماذج التى

عرضنا لها تحدد لنا من خلال سلوكها الخاص والعام « نوعية » هذه العلاقة ومستواها بالنسبة لقيمتها الحقيقية .

ياسين مثلاً ، « لا يقدم على النسوان غاية فى دنياه » (ص ٢١٧) .. تتحدد بهذه العبارة ـ والأدلة العلمية التى تثبتها ـ نوعيـة العلاقة الجنسية عند ياسين فهى « سيدة » العلاقات الاجتماعية الأخرى ، وما ان تتضاءل الى جانبها بقية العلاقات حتى يصبح الفرد نفسه (مشوهاً) فى تكوينه النفسى، مريضاً فى سلوكه الاجتماعى .. لذلك كان ياسين ملولاً فى حياته الجنسية لدرجة الانحراف المرضى فبعد زواجه بأسابيع ارتمى فى أحضان الجارية ، واستفاد من تجربة طلاقه الأول فى زواجه الجديد ، فجاء باحدى الموسات الى فراش الزوجية فى منتصف الليل . وهكذا يفقده « الجنس » « قيمته الحقيقية » فى حدود هذا المستوى والنوعية .

ونأخذ مثلاً آخر فى كمال .. ان غشاوة الحب الرومانسى تخفى عن ناظريه أشياء كثيرة . لقد رأى فى عايده نموذجا بعيد الشبه عن بنـات الحسين ، فيسـتبعد أن تكون هذه الفتـاة مثلهن : تأكل وتجـوع وتتسخ ملابسها الداخلية . لا شك أنها ملاك سماوى ينأى عن القذارة التى يجره اليها صديقه فؤاد . انه يعبد طيفها المتعالى فى الآفاق . ولا يصدق ـ بعد ما تزوجت ـ أن ينتفخ بطنها كبنات الحسـين ويأتيها المخـاض . مستحيل مستحيل أن تنحط الى هذا الدرك (أصبح الجنس شيئاً منحطاً عند الأب الجاهل والابن المثقف علىٰ السواء) .. ان كمال ـ على النقيض من ياسين ـ لا يضع العلاقة الجنسية فى مكانها الطبيعى ، بل يتجاهلها تماماً ، فيبدو (مشوهاً) فى تكوينه النفسى وسلوكه الاجتماعى .. يبدو هذا فى عزوفه المطلق عن الزواج ، وفى خطواته الوجلة المتعثرة نحو بائعات اللذة وفى الحركة الميكانيكية الصماء التى يمارس بها هذه العلاقة . ويفقد « الجنس » قيمته الحقيقية بعد ما أكسبه كمال قيمة رومانسية ، كما أكسـبه ياسـين وأحمد عبد الجواد من قبل ، قيمة اقطاعية .

ولنأخذ مثلاً ثالثاً فى أحمد شوكت .. نراه حاسماً عندما انسحبت فتاة (المعادى) من حياته . لم يذب عمره فى لحن جنائزى طويل ، بل راح يبحث عن وجوده مع شريكة كفاحه فى المبدأ والعمـل .. وكان الزواج اكليلاً رائعاً فوق هامتيهما ، كان طريقاً طبيعياً لبقية العلاقات الطبيعيـة الأخرى ، حيث يصبح « الجنس » ـ لأول مرة ـ قيمة حقيقية فى مستواها ونوعيتها . القيمة التى تطلب من نجيب محفوظ أكثر من ألف صفحة ، ليرسم مقوماتها الضرورية ومعالمها الرئيسية . فتستمد دلالتها الانسانية من طبيعة التكوين الأجتماعى لكل من أحمد و (سوسن) القائم على أساس وطيد من المساواة الاجتماعية التى تتولد عنها بالضرورة المساواة النفسية .

ويبرز سؤال جديد : ماهو العامل الحاسم فى تطور العلاقة الاجتماعية عند نجيب محفوظ : أهى الوراثة أم البيئة أم التكوين النفسى ؟.

لقد أجاب أغلب نقادنا بأن الوراثة ـ أو العامل الفيزيقى بصفة عامة هو ـ ذلك العامل الحاسم ـ وأدخلوا مؤلف الثلاثية بهذا المفتاح (المدرسة الطبيعية) . وقال آخرون انه من أتباع (واقعية بلزاك) فى عنايتها المفرطة بالدقائق الصغيرة وفى تكثيفها لسمات العصر فى شخصـيات روائية قليلة العدد .

وربما حفلت نماذج الثلاثية فى تكوينها العـام بمؤثرات بيولوجية واضحة ، بل لعل الوراثة الفيزيقية بالذات ، كانت أكثر وضوحاً من غيرها .. لكن هذا الوضوح يختلف كثيراً عن صفة « الحسم » التى نعلق عليها أهمية كبيرة اذا اتصف بها أحد العوامل كمحور للتطور . فنحن نخطىء الى حـد كبير اذا اعتبرنا ياسين شخصـية موروثة . لأن ميوله الجنسـية الحادة ، ليست الا زاوية وحيدة الجانب فى شخصية أبيه ـ ولو أننا وعينـا أعماقه النفسية لتبين لنا أن قصته مع أمه واكتشافه لأبيه ـ هاتان الدلالتان اللتان ينوبان فى تفاصيلهما عن رسم عصر كامل ـ قد أسهما بشكل حاسم فى صياغة تركيبه السيكلوجى . وتنقطع بالتالى صلته العضوية بأبيه ما دام

هذا التركيب من عناصر مختلفة وعديدة فى الهيكل الاجتماعى . لذلك يتحتم أن تنصهر هذه العناصر فى بوتقة التجربة الكبيرة التى عاشها الفنان. ليحصل على « العنصر الحاسم » الذى يفوز بكونه محور التطور . أما أن ترث احدى البنات أنف أبيها أو عينى امها ، فلا تمدنا أمثال هذه الظاهرة، بأى من عناصر العامل الحاسم فى التطور ، وان كانت لها أهميتها فىالتكوين الذاتى للفرد (خديجة مثلاً بأنف أبيها الكبير تلفعت بالسخرية اللاذعة فى مواجهة الأزمات وحكاياتها كثيرة مع ياسين وأختها عائشة وحماتها التركية) .

وما يقال من أن نجيب محفوظ أحد تلاميذ مدرسة بلزاك الواقعية ، فقول بعيد عن التأنى فى اصدار الحكم . ذلك أن التفاصيل الدقيقة الكثيرة فى أعمال تلك المدرسة ، تجعل من البيئة وعاء زجاجياً يتشكل ما بداخله تشكلاً حاسماً جامداً . على النقيض مما نراه فى مؤلف الثلاثية ، حيث ان البيئة عنده حصيلة حضارية لتاريخ المجتمع ، ومن هنا تصبح شخوصه أنماطاً نموذجية بغير أن يلجأ الى عملية « التكثيف » هذه التى اضطرت بلزاك أن يعجن « الشخصية » فى أعماله ببعض صفات العصر ، فجاءت بعض هذه الشخوص مفتعلة فى بنيانها النفسى والاجتماعى غاية ما يمكن الوصول اليه فى تحديد اتجاه نجيب الفنى هو القول بأنه يستهدف الاتجاه الواقعى فى مدلوله الكبير الشامل . الاتجاه الذى يتجاوز بشموله حدود المدارس القديمة ، فيستعين بكافة الأدوات الفنية القادرة على التعبير مهما صرخت هذه الأدوات بأنها « ملكية خاصة » لهذا المذهب أو ذاك. فالواقعية فى الفن وجهة نظر لها أن تستخدم أية وسائل تعبيرية ناجحة . فاذا أشاروا الى الوراثة أو التفاصيل الدقيقة الصغيرة وقالوا انها (المدرسة الطبيعية) ينبغى أن نصحح هذه النظرة بارساء القواعد الصحيحة للاتجاه الواقعى. على أن هناك عذراً مقبولاً لدى هؤلاء المخطئين ، نتج عن اهمال نجيب محفوظ « لتوضيح » العامل الحاسم الذى يبحثون عنه . لا ريب أننا لا نطلب اليه أن يقدم لنا موسوعة فى الاقتصاد والاجتماع والتاريخ ،

ولكنا قصدنا بالتوضيح ، هذه السمة الفنية فى المجال الدرامى ، حين ت
الرواية نحو الافصاح ـ الفنى ـ عن أهدافها .

.. بقى سؤال أخير . اذا كانت عناية نجيب محفوظ بالتقاء
والدقائق الصغيرة لا تقرب الاتجاه الواقعى عند بلزاك ، فكيف است
اذن أن يلتقط (الصورة الفنية للجنس) بتفاصيلها الدقيقة ؟ والجـ
يتركز فى الدلالة الخاصة للتفصيل الواحد ، وكيفية اختيار الفنان ا
ياسين ينظر الى مؤخرة زنوبة وهى تتمايل فى سيرها ، فيخاطب نفس
مذهولاً : « أليست هذه قبة .. بلى وتحت القبة شيخ .. وانى مجذ
من مجاذيب هذا الشيخ .. يا هوه .. يا عدوى » (ص ٩٦) فنحس د
«الجنس» من الصفات الخارجية للانثى كما تتراءى قيمتها لياسين . ؛
نجد أحمد شوكت يتزوج سوسن حماد لأنه « شعر من أول الأمر ؛
شخصيتها ، حتى كان يخيل اليه بعض الأحيان ـ رغم عينيها السودا
الجذابتين وجسمها الأنثوى اللطيف ـ أنه حيال رجل قوى الارادة حـ
التنظيم (ص ٩٧) . لم يضطر الفنان هنا الى تفصيل الصورة الجنسية
ربطت بين الاثنين ، لأن نوعية العلاقة نفسها لم تقم على أساس المظ
الخارجى . وفى نموذج آخر كزنوبة العوامة يلتقط نجيب زوايا متف
من حياة هذه الشخصية ولا نستشعر أنه يهدف من وراء ذلك
استعراض مفاتنها الجسدية ـ الا فى حدود دلالاتها الخاصة كأن نتعرف
مقياس العصر الجمالى ـ وانما نحس أن الفنان يتتبع بعدسته البصيرة
النموذج لننفذ منه الى أسرار تكوينه الخاص وندرك مصيره بنظ
موضوعية ، فحينما ترضخ زنوبة لأهواء ياسين تعبر عن أولى مراحلها
وحين قادت أحمد عبد الجواد الى أن يستقل بها فى عوامة كانت تجتا
مرحلة ثانية ، وعندما تزوجت ياسين أيقنت أنه لا فرق بينها وبين أية سـ
أخرى ، بل كانت الوحيدة بينهن التى نجحت فى الاحتفاظ بياسين
واستطاعت أن تكسب ود أسرته (التى كان عائلها عشيقاً لها) فنعى حـ
من تفاصيل ودقائق حياة هذه المومس معنى انسانياً كبيراً ، وهو ما ا

نجيب من الدقائق والتفاصيل . فاذا التقى بنموذج آخر تتشابه مأساته مع مأساة زنوبة لم يضطر الى استعادة اللوحة الكاملة وتكرارها . يصف كمال الفتاة التي يضاجعها في بيت جليلة « يا لها من امرأة طيبة عاثرة الحظ لما أقنعتني أحوالها بأنها لا تمارس هذه الحياة الا مضطرة » (ص ٢٠٢) فلم يستطرد الفنان هنا في تفاصيل هذه المرأة ودقائق حياتها ، ما دامت نسخة مطابقة لنموذج آخر سبق أن لخص مأساة الملايين . وعندئذ ترتفع تفاصيل الصورة الفنية للجنس الى مستوى الضرورة الحتمية . فلا نستطيع أن نفصل بين المقدمات والرواسب التي تتركها « المواقف الجنسية » في حياة ياسين ، حيث يرتبط المشهد بما سبقه من ظروف ، ويتصل بما يليه من أحداث في نسيج عضوي حي لا يتجزأ من الكائن الانساني ككل ، ويومىء بالقمة الانسانية التي أرادها الفنان .

الفصل الثاني

احتجاج بين الطين والدماء

شاعت في نقدنا الحديث عبارة « التحليل النفسي » دلالة على ما يلجأ اليه الفنان من جلاء المشاعر الانسانية لنماذجه البشرية ، مستنيراً بما توصل اليه علماء النفس ، متوسلاً الى ايضاح العالم الداخلي للذات بما توصل اليه الفن من أدوات التعبير كالمونولوج الداخلي ، حيث تتداعى الخواطر وتنساب الفكر وتتدفق النفس تدفقاً تلقائياً بلا أية ضوابط ارادية .

ورغم أن أزمة الجنس من أكثر أزمات الفرد والمجتمع التواء وتخفياً في التعبير عن نفسها وبالتالي من أكثرها حاجة الى وسائل التعبير القادرة على امتصاص كافة أبعادها .. فان القصة العربية الحديثة ظلت بمنأى عن معالجة هذه الأزمة من خلال أدواتها الخاصة بها . وذلك لاقتصار مناقشتها لموضوع الجنس على الظاهرة الاجتماعية ، أو الصراع بين القيم الروحية وبعضها .. ولكنه لم يناقش باعتباره عنصراً ذاتياً في نفس الانسان الا على يدي الفنان يحيى حقي . وهو الكاتب المصري الوحيد — من جيل الرواد — الذي يتميز بأنه مقل للغاية في انتاجه الأدبي . فرغم أنه بدأ ينشر قصصه منذ عام ١٩٢٥ الا أنه لم يغامر بنشرها في كتب مستقلة الا بعد ذلك التاريخ بحوالي ثلاثين عاماً . واذا كانت قصته « البوستجي » قد لفتت نظر النقاد عند ظهورها في « المجلة الجديدة » منذ أكثر من ربع قرن ، فان قصته « قنديل أم هاشم » التي ظهرت في سلسلة « اقرأ » هي التي أرست بصورة واضحة الملامح العامة في أدب يحيى حقي .

ولعل أبرز هذه الملامح ميل الفنان الشديد الى استقصاء العوامل الذاتية المحورية في حياة الانسان باعتبارها قوة دافعة تستمد أعمق خلجاتها من الطبيعة الفطرية للبشر . وربما لم يظهر الجنس كواحد من هذه القوى الدافعة — ان لم يكن أقواها جميعاً — في قصص يحيى حقي ، الا عندما

ظهرت مجموعة « أم العواجز » (١) وبها قصته القصيرة «احتجاج» . وازاء هذه الاقصوصة ، لن يتوقف الباحث عند حدود المعنى الشائع فى نقدنا الحديث لعبارة التحليل النفسى ، بل هو سوف يستخدمها بعيداً عن دلالتها التاريخية المأخوذة عن فرويد .. لأن الفنان هنا ، لا يستغرق فى جلاء المشاعر الانسانية لأحد النماذج ، ولا هو يستخدم احدى وسائل التعبير الخاصة بامتصاص دفقات النفس البشرية . أكثر من ذلك أنه يختلف مع فرويد وأجيال الادباء والفنانين الذين احتذوا نظرته للجنس كمحور للنشاط الانسانى ، رغم أننا نلتقى من اللحظة الأولى بالجنس فى أدبه كقوة ذاتية دافعة .. ليست القوة الوحيدة الحاسمة فى صياغة الحياة الانسانية ، بل هى ربما تصطدم ببقية القوى ـ وتحدث المأساة .. الا أنهـا تظل مع هذا ـ ومن أجل هذا ـ قوة خطيرة التأثير والفعالية .

وشخصية « بمبة » فى قصة « احتجاج » تصور لنا هذه المعانى جميعها بشىء من التفصيل والاسهاب . فهى تتجاوز الأربعين من عمرها الذى قضته ـ كما فعلت أمها ـ فى خدمة احدى العائلات ورثتها الست خيرية مع ما ورثته عن والدتها .. وأصبحت بمبه مع الزمن كلباً أليفاً لكل من فى المنزل .. ومثل الكلب تدرجت من طفولتهـا الى أن تجعـدت وجنتاها وترهلت بعض أجزاء جسدها ، وضمرت أجزاء اخرى .. تتزوج بنات الأسرة فلا تفارقهن حتى فى أحرج اللحظات . واذا استعصت عليها اللحظة الحرجة أرسلت بخيالها الى غـرفة العروسـين فترى كل شىء ولا ترتوى نفسها .. الى أن أقبل الأسطى حسن ، ساكناً جديداً لدكان أسفل العمارة، وبدأت تراكمات السنين فى أعماق بمبه تتحول الى تغيرات كيفية سريعة ..

وعندئذ يكون الفنان قد فرغ من التقاط أهم العناصر المكونة لهذه الشخصية : العنصر الاجتماعى الذى تبلور فى كونها خادمة سليلة فرع من الخدم ، والعنصر النفسى المرتبط بتكوينها الاجتماعى كانسانة تعيش

---

(١) فى المسطس عام ١٩٥٥ من الكتاب الذهبى

فى حضيض المجتمع بينما هى تمارس صناعة الرفاهيـة للآخـرين الذين يعيشون على درجة معقولة فى السلم الاجتماعى . بالاضـافة الى أنها أنثى فى الأربعين لم تعرف رجلاً بعد ، والاناث من حولها لا تكتمل أعوادهن حتى يعرفن الرجال معرفة صميمة .. تستشعر أسرارها الغامضة من خلال علاقاتها الوطيدة بالعرائس . أى أن هذه الشخصية جمـاع لعـديد من العوامل ، فلا يختص بتحريكها عامل دون آخر .. وهنا يأتى دور يحيى حقى فى تجسيد أحد هذه العوامل ، لا باعتباره عنصراً حاسماً فى تكوين الفرد ، بل لأنه قوة دافعة فى حياته ..

فما ان يتعرف الأسطى حسن على الأسرة ، حتى يتحرك بين ضلوع بمبه شـعور غريزى بالتعـاطف مع هذا الشـاب : انه فقير مثلها ، يدفع الثمانين قرشاً ـ ايجار الدكان ـ بعد عـذاب ، يمـزح معها بلا تهيب ، تستجيب وجنتاها لمداعبـاته بالاحمـرار والضحك غير المسموع ، تنتهب عيناها جسده طولاً وعرضاً .. وفى هذا كله يرتعش جسـمها برجفـات خفيفة يتخللها ذهول غريب يستولى على كيانها . وذات مرة التفتت فرأت الأسطى حسن خارجاً من الدكان وفى يده القـلة ، ففتحت له البـاب ، وانثنت معه تصحبه للصـنبور ، ومدت يدها لتـأخذ منه القلة ، ولكنـه تشبث بها :

ـ « خلى عنك » .

وتلاشت ايديهما برهة ، وانحنى الأسطى حسن ووضع القلة تحت الصنبور ، ووجه بمبه الهادىء تتغير معالمه فى لحظة ، تندلق عليه ضحكة ساذجة وتلمع عيناها ببريق صبيانى خبيث .. ومدت يدها المبتلة نحو قفاه ولمست باصبعها جلده فانتفض الرجـل وهب واقفـاً ، حركتـه المفـاجأة وأذهلتها فقفزت من مكانها والتصقت بالجدار وسترت رأسـها بذراعيها ، كطفل يلعب « الأستغماية » لم يتمالك نفسه من الضحك ، شىء فى وقفتها وضحكها وجزعها أفقده اتزانه ، فاذا به ، على غير انتظار ، يملأ كفه بالماء ويرش به وجهها ، ففرت فمها فى صرخة عالية طويلة مستمرة تقرب من

«صوات» النائحات ، كأنها تتوجع من ألم حاد ، أو كأنها مقبلة على نوبه صرع ، وأحس الأسطى حسن أن شعر رأسه يقف ، صرخة مخيفة انخلع لها قلبه ، وقف برهة حائراً ، لم يخرجه من دهشته سوى صوت الماء تشرق به القلة ويقرقر فى حلقهـا ، قفل الأسطى حسن الصنبور ، وعاد لبمبه ، وقف بجانبها برهة ثم ربت على ظهرها ولمس رأسها وانحدر ذراعه الى كتفها واستدار حول رقبتها ، تضاءلت بمبه وكادت تهبط الى الأرض . قال لها :

ـ « لما انتى مش حمل الهزار يا بنت الحلال بتهزرى ليه ؟

كان جوابها :

ـ رش الميه عداوة .

ـ لا أبداً ، هو فيه أعز عشدى منك ، دنت ضمرك عندى بالدنيا يا ست بمبه !

وأخذت بمبه تعيد لف الطرحة بيديها ، وعادت لذهنها كلمة سمعتها من قبل عشرة أيام كانت قد نسيتها فاذا هى الآن تملأ رأسها : يا ريت يشوف له واحدة بنت حلال تصون له نعمته .

وربت الأسطى حسن مرة أخرى على كتفها واستسمحها وأخذ القلة وخرج (ص ٣٩ ، ٤٠) .

هكذا يدفع الفنان بالرواسب الكامنة فى أعماق الشخصية الى السطح ، فتبدو أزمة بمبه الحقيقية من خلال العلاقة الاجتماعية بينها وبين الأسرة من جانب ، وبينها وبين الأسطى حسن من جانب آخر .. انها لا تتحسس تجاعيد وجهها مطلقاً ، لأن نفسها لم تكن تجعدت بعد ، فما تزال تكتنز فى ثناياها الشىء الكثير ، مما يشترك فى حيازته الناس جميعاً : أعنى هذه القوة الدافعة فى نفس الانسان ، التى قد تختفى تحت ركام الزمن ، وفى غمرة الظروف الشاقة المريرة .. ولكنها لا تخبو أبداً ، بل تتوهج بين حين وآخر ، كلما دفعت بها الى السطح ارادة فنان كيحى حقى ، يتلمس البساطة العميقة فى أتفه مظاهر الحياة ، فيصوغ من جزئياتها العادية ،

شيئاً غير عادي . فاذا تبلورت هذه الارادة في شخصية كالأسطى حسن ، فان الأربعين عاماً التى قضتها بمبه فى غياهب العيش الوضيع ، تتجسد فجأة فى أنثى تتشبع كل ذرات دمها بلهيب الجنس .. لا كظاهرة اجتماعية بين الرجل والمرأة ، ولا كضرورة عضوية يزدهر بها الجسد ، وانما كقوة دافعة نابعة من الطبيعة الفطرية للفرد .. فتحمر وجنتا بمبه وتبرق عيناها وتصرخ اذا رشها حسن بالماء ، ولا نعثر على اللحظة الميكانيكية فى الجنس. لا لأن الأسطى حسن شاب ، وبمبه جاوزت الحلقة الرابعة ، بل لأن الفنان يستهدف أساسا النفاذ الى تلك القوة الكامنة فى اعماق بمبه حتى يكتشف معنى طبيعتها والعناصر المكونة لها .. لهـذا تثور بمبه ثورة عـارمة حينما يتحـدث أفراد الأسرة عن زواج الأسـطى حسن ، ويقترح كل منهم «بنت الحلال» التى تسعده ، دون أن يشير أحدهم بحرف الى بمبه .. بل لقد دهش بعضهم دهشة بالغة ، وقابل الآخرون الأمر بالمزاح والمداعبة ، حين صاحت بهم « يعنى ايه .. تاخدوا الجدع من ايدى ؟ » اذ بات لديها مايشبه اليقين بأن هذا الشاب ـ الرجل سوف يكون لها ، رجلها .. فهى أنثى .. أنثى .. وأعماقها تتضور جوعاً الى الرجل ، أى رجل .. مهما جاوزت الأربعين ، ومهما كان حسن شاباً ، وغريباً ، ولا تعرفه . وهي لا تعبر عن ضراوة الجنس تعبيراً ضارياً أو وحشياً ، لأنه لا يتوسد فى خفاياها نتيجة أزمة طارئة أو عابرة .. لقد أمسى مع السنوات الأربعين رمزاً للحياة نفسها .. ليس رمزاً خيالياً.. انه يموء بالرغبة الدافعة لخلاياها أن تستصرخ الضمير الاجتماعى حقها فى الحياة . ولم يعد هذا الحق هو ارتفاع مستواها المعيشى، فأعصاب وعيها الاجتماعى ماتت على المستوى الراهن . ولم يبق لها سوى أعصاب الجنس التى تختلج لمرأى حسن، كما كانت تختلج فى ليالى الزفاف مع بنات الأسرة . على أن الفنان كان حريصاً وهو يلتقط هذه الخلجات، ثم وهو يبرزها ويصـورها ، ألا يقطع همزات الوصل بينهـا وبين نوعيـة أحاسيسها الأخرى . وهذا هو سر عظمة المنهج التعبيرى عند يحيى حقى .. لقد تخير شخصية بمبه من بين مئات النمـاذج الصالحة للتعبير عن أزمة

الجنس عند العانس . ولكنه استلهم من هذه الشخصية بالذات عدة حقائق من خلال تكوينها النفسى والاجتماعى والذهنى ، ثم تناول هذا التكوين بالتشريح الدقيق ، ففصل لنا الخيوط المتشابكة الصانعة لمأساتها .. فلم تكن هذه المأساة هى « الجنس » ، وانما كان الجنس أحد معالم المأساة ، كما كان رمزاً مكثفاً لها فى الوقت نفسه . والمأساة الحقيقية فى حياة بمبه ، هى حياتها نفسها .. الحياة التى تنخفض بالانسان الى ما دون المستوى الحشرى للحياة، واذا ارتفعت لحظة الى المستوى الانسانى مع الأسطى حسن ، فان الجنس هنا يكون بمثابة القوة الدافعة التى أسهمت فى ارتفاعها .. ولا يكون القصاص مشغولاً حينئذ بالقشرة الخارجية ، لانهماكه فى تتبع عملية الارتفاع هذه ، بل عملية الحياة . ولا يصبح الجنس ظاهرة اجتماعية تعلو وتهبط حسب المستوى الحضارى للفرد والمجتمع ، ولا يصبح قيمة خلقية تتقدم أو تتخلف حسب مستوى الوعي .. وانما يصبح تجسيداً عميقاً لأخلد ظواهر الحياة وأروع قيمها على الاطلاق . لذلك اقترنت بساطة أسلوب يحيى حقى صفة العمق ، لأنه يتوغل بهذه البساطة الى جوهر الظاهرة البشرية ، الى لب القيمة الانسانية ، فلا يقيس هذه أو تلك بمدى ما وصلت اليه بمبه أو حسن من رقى أو انحطاط ، بل بمدى ما وصلت اليه الانسانية نفسها يوم ولادتها من قوى دافعة الى أمام أو قوى جاذبة الى الخلف .

ولا يغفل يحيى حقى ، أن التصادم بين تلك القوى المضادة هو المحور الدرامي للمأساة الكبرى ، مأساة الوجود الانسانى . ولذلك فهو ينتهى من كشف القوى الدافعة للفرد ، ليضع وجود هذا الفرد نفسه ، موضع التساؤل . أنه ينتهى من رصد هذه الظاهرة البسيطة ، ليضع العالم كله بين قوسين .

***

والقوسان لا يضمان احتجاجاً على اللامعقول ، بل احتجاجاً على المعقول ! وفى مجموعة « دماء وطين » التى صدرت ليحيى حقى عام ١٩٥٥

عن سلسلة « اقرأ » نشر على قصتين يفسران هذا الاحتجاج .

أولاهما « قصة في سجن » كما عنونها المؤلف .. والحق أن السجن في القصة ليس مجرد المكان الذى رويت فيه القصة على لسان بطلها ، والا كان عنواناً ساذجاً . السجن الحقيقى هو الاستجابة الشعورية لدى هذا البطل ازاء الأحداث التى مرت به منذ تسلم قطيع الغنم من أحد الأثرياء ، ليقوم بتوصيله الى مدينة المنيا ، الى أن التقى بالمرأة الغجرية برفقة عصابة من بنى جنسها لسرقة المواشى .

وما أن يقبض البوليس على العصابة حتى تكون المرأة قد هربت الى مكان عليوى « ومدت الغجرية ذراعها وتعلقت برقبته . لم تكن ترتعش ، ولا كانت سريعة التنفس . وكل ما تغير منها أن زالت ضمة شفتيها فباتتا متضخمتين ، وانفجرتا عن سنين كبيرتين ، وتركت عينيها مسبلتين ، لعله التعب ، أو كأن هذه أول تجربة صادفها عليوى » (ص ٩٢) .. بل هو أول حصار فى تصادفه هذه الشخصية ، فالمؤلف يلتقط من لحظات حياتها المتزاحمة ، اللحظة النموذجية التى تتيح له الغوص الى أعمق أعماقها .. (وطال صمته ، يعلله ضميره بأنه من آثار تربيته التى علمته منذ الصغر أن يرهب الغجر ويخشاهم . ولكنه لم يرد ذراعي المرأة ، بل أحس بعد قليل أن ما انحل من أعصابه عاد لينفر فى جبهته ، ويجف فى حلقه ، ويرتعش فى قلبه . واجتمع هذا وذاك على ملء عروقه بدم يغلى ويطن فى أذنيه .. واذا بذراعيه على ذراعيها يتبادلان ضمتها .. وزاده التهاباً أنها ابتدأت تقترب منه شيئاً فشيئاً ... وكان يدفعها نحوه شعور هو خليط من الفرح والعناد .. وربما لم يكن شوقها للرجل ، بل لتذوقها لذة حريتها فى ليلتها الأولى) هذه اذن معالم اللحظة التى حوصر فيها عليوى : شخصية أنهكتها ضروب الزمن ، وطال البعاد بينها وبين الحياة الرخية .. والشخصية الأخرى مجرد مرآة تصور لنا الصراع داخل عليوى . والجنس هو المجهر الذى نرصد به طبيعة هذا الصراع . « ثم ما ان بادلها الرجل ضمتها ، حتى انطلقت من مكمنها رغبة قوية طالما كبتت ، فكانت فى انفكاكها هوجاء ...

ولكنها حريصة على نفسها ألا تفنى سريعاً . فهى تضغط على حدتها وتغطى عنقها بستار من الاتئاد واتزان الخطوة .. وجعلت كل همها أن تغطى الرجل ما لم ينله من قبل ، وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع . وكانت ـ وفمه على فمها ـ تلمع فى نظرتها ، رغم الظلام ، صورة الانتصار . ولو كان للغريزة جسد وأشرق عليهما ، لهزت رأسها رضا وافتخاراً ، ولدافعت عن نفسها بأنها لم تكن لترضى من أغلب الناس بالعبارة المحتشمة المتسربلة فى الحياء والخفر ، الا لأنها تنقل لأفراد قلائل منهم ، وفى أوقات متفـرقة ، كامل قوتها ، فيهبونها أرواحهم ، ويدعونها أن تحل بهم من غير شريك .. ولم تطل القبلة ، لأن المرأة استيقظت وتنبهت لموقفها ، فقامت وسحبت الرجل من يده ، ودخلت من ثغرة فى سور الوابور ، وشملها الظلام .. وكان على الكلب هذه الليلة أن يحرس مع الغنم سيده » (ص ٩٣) .

ان اللحظات التى تكون فى تسلسلها المنطقى حياة عليوى ، لا تستقبل هذه اللحظة الجديدة بشىء من الرضا ، لأنها تختلف كثيراً عن منطق حياته كلها ، بل هى تؤدى ـ فيما بعد ـ الى سلسلة أخرى من اللحظات التى تتعارض مع هذا المنطق تعارضاً يؤدى بدوره الى ذروة المأسـاة فلم يكن اللقاء الجنسى الحار بينه وبين الغجرية لقاء عادياً بين رجل وامرأة ، سرعان ما يفترقان فور انطفاء شهوتهما .. كلا ، لقد باع عليوى كل ما يمتلك من كرامة وشرف فى سبيل لحظته تلك ، بأن عـاد مع المرأة الى بنى جنسـها بقطيع الغنم الذى لا يمتلك فيه حملاً واحداً .. عاد ليشارك الغجر أسلوبهم فى الحياة ، فكان أن قبض عليه وسيق الى السجن ليروى لنا قصته قائلاً فى نهايتها : (أنا توما اطلع اخرج ادور عليها) .. على الغجرية . على المرأة ، على اللحظة الفذة التى عاشها فى أدق أعصابه ، اللحظة التى ترسم قوسين كبيرين متقابلين ، يضع يحيى حقى العالم كله بينهما .

فنحن نمضى مع الفنان وهو يسرد لنا القليل من التفاصيل فى حياة عليوى ، نمضى فى طريق طويل من العذاب عاشه ويعيشه الانسان الفقير فى بلادنا ، وهو عذاب اللقمة ، وعذاب اليأس وعذاب الهواء . ومقومات

هذا العذاب معقولة للغاية ، ليست خارجة عن الزمن ، أو عن ارادة الانسان أو التاريخ .. انها مقومات دامية تكونت عبر آلاف بل ملايين المعقولات ، ثم تنتهي الى أمر غاية في المعقولية : ان عليوى ينغمس فى لحظة مليئة بالحياة مع امرأة غريبة ، فيضرب عرض الحائط بكافة المواضعات التقليدية كالشرف والكرامة ، ولا يذهب بالغنم الى المكان الذى أرسله اليه صاحبها ، ويعود الى المرأة ، الى اللحظة الحية . فاذا اختطفته احدى المواضعات التقليدية الى السجن ، فانه لا ينسى بين القضبان أنه - حين يخرج - سوف يبحث عنها حتى يجدها ، لأنها القوة الايجابية الوحيدة فى حياته التى تخرجه عن نطاق الرتابة والآلية والموت . وحقاً ، هو يخرج من قبر الحياة الراكدة المملولة ، الى عالم المأساة ، حيث تصطدم أغلاله وقيمه وبقية قواه السلبية ، بصخور وجوده الجديد فينزف جسده ، وترسم دماؤه علامة استفهام كبيرة حول دلالة هذا الوجود وقيمته . وهو يصوغ علامة الاستفهام هذه من الجنس ، من أتون اللحظة الحية العامرة بشهوة الحياة .. وهنا بالتحديد يحاصر يحيى حقى العالم كله من خلال عليوى بين قوسين، ليتساءل : لماذا لماذا يحرم الانسان من حقه فى الحياة ؟ لماذا ترسم ظلاله علامة الصليب عندما يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ؟

والفنان لا يجيب ! انه يكتفى بطرح القضية فى أكثر صورها وضوحاً وبساطة . وتعاطفاً مع هذا الانسان المأساوى ووجوده الدامى . ويخيل الى أن الوضوح والبساطة فى أسلوب يحيى حقى ، يحتمان عليه البعد عن مناقشة القضايا الانسانية الكبرى من خلال نماذج المثقفين .. غير أننى لا أستطيع القول بأن هذا الأسلوب هو المفتاح الفنى لأدب يحيى حقى .. فالأسلوب هو ظل المفتاح فقط . ومفتاح هذا الفنان فيما أرى يكمن فى الوحدة العميقة بين منهجه فى التفكير ومنهجه فى التعبير .

وكثير من أدبائنا يتخلف منهجهم التعبيرى عن منهجهم الفكرى أو العكس . ولكن هذه الوحدة المنهجية عند يحيى حقى هى الظاهرة الأساسية فى أعماله الأدبية كلها .. ولقد أسهمت هذه الوحدة الفكرية

التعبيرية فى معالجته لقضية الجنس علاجاً بعيداً عن السرعة والتسطح . انه لا يعير التفاتاً الى القشرة الخارجية للعلاقة الحميمة بين عليوى والغجرية ، وانما ينفذ من خلال هذه العلاقة بعينها الى جوهر الفرد البسيط ... فلا يصبح التعارف الجنسى بينه وبين المرأة مغامرة ناجحة ، لأنها تكلفه أشياء كثيرة ماكان ليفكر فيها لولا أن هذا التعارف دفع به الى خارج حدوده العادية . فقد أحس أنه يولد من جديد بين أحضان الغجرية ، فكان لقاؤهما يتسم بقوة ايجابية دافعة للحياة تمثلت أساساً فى نشوة جسديهما المتأججين بالشهوة . ثم يرتطم الميلاد الجديد بالقوى الكثيرة الغامضة التى تحيط بشخصية عليوى من الداخل والخارج ، وتنفجر المأساة ! وليست المأساة هى (السجن) ، بل ان السجن نفسه ليس هو القضبان الحديدية التى ضمت عليوى خلفها .. كلا ان المأساة الحقيقية هى العجز الدائم المستمر من جانب الانسان الفرد ـ وقواه الايجابية الدافعة ـ ازاء الاصطدام المتلاحق بينه وبين بقية القوى السالبة الهاربة خلف أستار كثيفة من رواسب القرون والجهل والتخلف ، الرواسب التى تشكل قوى اللاوعى الكامنة فى نفسية عليوى وتكوينه الذهنى ـ لذلك يصور يحيى حقى هذه الشخصية بحرص شديد على أدق جذورها الاجتماعية والنفسية والذهنية .. وهو كما يجعل من الغجرية المرآة السلوكية لتطور عليوى ، فانه يجعل من الشاب الذى يستمع اليه فى السجن المرآة الحضارية التى تسجل هذا التطور بالكثير من السخرية والقليل من التأثر الجاد . والمرآتان تعكسان المشهد الجنسى بين عليوى والغجرية على غير ما تراه العين الساذجة القصيرة النظرة ، انهما تلتقطان مشهداً مأساوياً مكثفاً ، تذبح فيه شهوة الحياة على صليب من القوى المضادة والقيم المتصارعة ، ويظل الانسان ضحية أبدية ، ترسم دماؤه بغير انقطاع علامة استفهام كبيرة .

***

ولعل قصة « أبو فودة » التى تضمها نفس المجموعة السابقة « دماء وطين » خير تعبير عن علامة الاستفهام هذه .. ان جاسر هنيدى يخرج من

السجن ـ وهي حالة شعورية تختلف عن حالة عليوى ـ وفي منزل أحد أقاربه يلتقى بها .. بالمرأة وهو رجل أمضى خمسة عشر عاماً فى السجن، ونرجس « أبعد ما تكون عن القروية الرعديدة التى لا تخلو مع رجل الا وملأت رأسها فكرة واحدة : انها عرضة لهجومه ، وان انتصاره عليها لا يتوقف على ارادتها ، بل على الظروف . فلو كانت ملائمة له خيم عليها جو من التسليم والعجز ، وقد تناضل قليلاً ولكنها تنتهى دائماً بالخضوع، وأغلب الأمر أنها تنسى نفسها وتشترك فى النهاية فيما أكرهت عليه . فهى تعيش طول عمرها ونظرها لنفسها انها مطفأ شهوة ، لا يربطها بالرجل الا قانون واحد : أن تحرك ـ من بعد ـ شهوته دائماً بحيث لا تخبو لها نار . لا تقدم ، ولكن اذا رغب ، عليها أن تعطى » (ص ١١٤) . ليست نرجس هذه المرأة .. انها ـ على النقيض ـ امرأة مقدامة طموحة ، تسرق جيوب الرجال عن طريق قلوبهم ، وما تزوجت اسماعيل ـ قريب جاسر ـ الا للانتفاخ الذى طرأ على جيبه يوماً ، وعندما هبط هـذا الانتفـاخ ، كانت تفرط فى نفسها بمنفلوط يوم السوق لاحد مشـايخ الخفر .. » وتوصلت على يديه ، وارتقت الى معرفة بعض شباب الموظفين . ولأجلهم كانت اذا خرجت تدس فى قعر قفتها تحت البيض وربطة الكتاكيت ـ الجلباب الذى يروقها . بعضهم يقنع به . وبعضهم تدفعه الحاجة للمرأة ، ويأنف من ثيابها وقدميها ، فيجملها ويلبسـها من ملابس الرجال » (ص ١١٦) . التقى جاسر بزوجة قريبه اذن، وهو أشد مايكون تعطشاً الى المرأة ، أية امرأة، ولذا كان طبيعيا للغاية ما حدث .. « قام اليها ، ومانت يده على معصمها .. جرها معه . لا يزال محنى الظهر ، خطوته سريعة ، وأغرب شيء فيها أنها قصيرة ، شيء خفى يشد قدميه الواحـدة الى الأخـرى . وسترهما ظلام الغرفة » (ص ١١٨) .

ويستطرد يحيى حقى فور هذا اللقاء بين نرجس وجاسر : « تغيرت حياة جاسر منذ عاد ينام الى الضحى ، ويقضى سحابة النهار بدكان خليل .

لم يزر أبو فوده (١) . فنياهب السجن قطعت فيه عرقاً يربط الرجل بمنبته . وهو ـ بعد هذا السجن الطويل ـ عن العمل عزوف . يود لو تظل حياته كلها حرية . ولكن نرجس أشعلته . رده قربها الى ماضيه وأزال عنه تفاهة السّجن . واذا به فى اليوم التالى لاجتماعهما يخرج من مسكنه مع الفجر ويترك البلد عن يساره ، ويجد فى سيره كأنه فى يوم من أيام شبابه .. يسرع كعادته كل صباح ليلحق المعدية . خمس عشرة سنة مرت كحلم ليلة » (ص ١١٩) وكأن الفنان أراد ألا يتركنا حيرى على الاطلاق، فرافق جاسر ونبضات قلبه وخلجات نفسه ورعشات جسده لحظة ، فأحسسنا أن العلاقة بينه وبين نرجس نقطة تحول كبرى فى حياته ... وزاده تعلقاً بها أن ذهنه ، فى فورته الفجائية ، وجد من هذه المرأة وعودة قواه ، شعوراً لا يقدم أحد شقيه الا مع الآخر ، وأصبح كالجاموسة العنيدة يكاد يضرها اللبن فى ضرعها ولا تدر به الا لحالب معين » (ص ١٢٤) .

واذا كان جاسر قد ذهب الى السجن المرة السابقة احتجاجاً على اهانة لحقت به من أحد زملائه لأنه لم يستطع أن يحمل حجراً ضخماً فقتله وهو غاضب ، فانه لن يذهب هذه المرة اذا قتل اسماعيل ـ وهو كامل الوعى والهدوء ـ احتجاجاً على قسوة الحياة التى تجعل من نرجس شريان حياته ـ زوجة ذلك الرجل » . وضمهما منزل واحد .. فى لذة لا يعرفها أكثر الناس . (ص ١٣٨) .

ورغم ذلك تحدث المأساة .. يذهب جاسر الى عمله كشأنه كل يوم، وينفجر الديناميت فى المحجر ، فيفقد بصره .. ويعيش بقية حياته يمد يده بالسؤال .

ولأول وهلة لا نستشعر فى هذه النهاية عقاباً الهياً من السماء ضد جرائم جاسر وانما نحن نشم رائحة المأساة منذ بدأت العلاقة بينه وبين نرجس ، لا كامرأة متزوجة ، ولا لأن زوجها قريبه ..فهى امرأة

---

(١) محجر فى الجبل ، كان يعمل فيه حجارا قبل ان يذهب الى السجن

تحترف ــ بعد ذلك كله ــ الدعارة ، وانما لأن نرجس بالذات تمثل نبع الحياة الذى تغيرت به حياة جاسر تماماً ، النبع الذى جعل من خمس عشرة سنة فى الليمان ، حلم ليلة ! أى أن العلاقة البدنية بينهما كانت السمة الايجابية الوحيدة فى صحراء جاسر الممتدة عبر خمسة عشر عاماً .. الا أن الزمن والتقاليد والعرف وبقية الظواهر السلبية فى تلك الصحراء كان لا بد أن تغمر السمة الايجابية بالرمال ، وتقتلها فى وهاد الحرمان من النور والرؤية .. فيصاب جاسر بالعمى رمزاً عميقاً الى اختناق القوة الدافعة فى كيانه تحت وطأة القوى المعادية لهذا الكيان ، لحياة هذا الكيان .

ولعل أبرز ما يميز يحيى حقى فى تصويره هذه المعانى التجريدية هو احصاؤه الدقيق لشعيراتها الحية فى أعماقنا .. فهو لا يتتبع جاسر من بوابة الليمان الى بيت قريبه الى نرجس الى المحجر الى هاوية المأساة ، الا من خلال أدق مشاعر الشخصية وظلال الحديث وخفقات التجربة .. لذلك تأتى صورة الجنس من الداخل فى أدب هذا الفنان ، انه لا يتجاوز اللحظة الميكانيكية فى العلاقة فحسب ، بل يتجاوز كونها علاقة مباشرة بين رجل وامرأة ، ويرفعها الى مستوى الرمز . وهى لا تستتر بذلك خلف أردية كثيفة من التجريد ، وانما تستظل بالدلالة العميقة الناتجة من النفاذ الحاد لبصيرة القصاص .

وهكذا نحن لا نكتشف معنى للجنس فى أدب يحيى حقى ، ولا تفسيراً لأزمة الجنس فى قصصه ، ولا علاجاً لقضية الجنس عند الأجيال المعاصرة .. اننا نكتشف تحليلاً واعياً للطبيعة الانسانية فى الفرد ، واحاطة شاملة بالعناصر المكونة لهذه الطبيعة ، ثم ابراز « الجنس » كعامل ايجابى يدفع الانسان .. غير أن هذه القوة الدافعة تصطدم دائماً ــ فى النماذج التى تعيش حياتها فى غيبوبة انحطاط العيش والوعى ــ تصطدم بجدر سميكة تدمى صاحبها وتخطط حياته بلون المأساة ، والمأساة هنا ليست مأساة وجودية ، ليست ثورة على اللامعقول ، وليست مأساة اجتماعية ، ليست

ثورة طبيعية .. ولكنها مأساة التناقض المرير بين العناصر الأصيلة فى طبيعة الفرد ، تستمد القليل من مأساة الوجود الانسانى ، والكثير من مأساتت الاجتماعية . ثم تتفرد فى النهاية بخصائص ذاتية مستقلة نابعة من ضراوة الصراع الذى لا يمل بين الانسان ونفسه ، وبين الانسان والمجتمع وبين الإنسان والطبيعة ، ولا يصبح الجنس ـ على هذا النحو ـ وحشاً ضارياً ، كما سبق أن قلت لأنه لا يشكل فى ذاته جوهر المأساة ، وان كان أحد معالمها الرئيسية .

والغريب حقاً ، أن هذه الوحدة المنهجية فى التفكير والتعبير لم تسلك فى التعبير عن نفسها الطرق التقليدية ، بمعنى أنه لم يستخدم ـ مثلاً ـ المونولوج الداخلى فى تجسيد البنيان الداخلى والعوالم الشعورية للشخصيات .. ولكنا نراه يعتمد على أقرب المظاهر السلوكية بساطة ، فهو يرافق بمبه فى علاقاتها العادية ببنات الأسرة والأستاذ محمود والست خيرية ، ثم بالأسطى حسن . ومن الكلمات المغرقة فى البساطة ، بل فى السذاجة أحياناً ، من فم بمبه ، يلتقط الفنان ما يحمل فى مجموعه دلالة هامة يشارك المتلقى فى اكتشافها . لذلك تتبين حقيقة الرغبة الهائلة بين ضلوع بمبه دون أن تتشنج ذرات دمها بلهيب الجنس ، بصوت مسموع ، وانما يتصاعد هذا التشنج همساً يلفح وجداننا بمعنى أكبر من الرغبة السريعة الزوال ، بمعنى يترسب فى كياننا مضيفاً اليه جرعة من الايجابية الدافعة للحياة . وعندما « تفاجأ » بمبه بالسخرية اللاذعة من حولها ـ لمجرد أنها فكرت فى الزواج من الأسطى حسن ـ تتلقى مأساتها بتعاطف ومشاركة ووعى .. تماماً كما تلقينا مأساة عليوى ، فلم نتوقف كثيراً عند السطح المظهرى الذى جاء به الى السجن ، لأننا توقفنا كثيراً نتأمل طبيعة العلاقة بينه وبين التجربة . فلم يكن أمامنا سوى هذا الانسان المعذب الطامح الى الحياة فحسب . وتسمو لحظات النشوة بينه وبين المرأة الى أن

تصبح تعبيراً رائعاً عن شهوة الحياة .. على أن السجن الكبير يقذف به الى السجن الصغير لنستقبل منه بعدئذ انسـاناً جـديداً هو جاسر .. وتتكرر الكارثة فى دورة تراجيدية كاملة ، كارثة التمرد الرهيب من جانب القوى المضادة ـ فى ذات الفرد للقوى الايجابية الدافعـة فى حيـاته .. وعندئذ يتحول الجنس الى لحظة غنية بالحياة وان لم تكن محور الحياة .

ويؤسف الباحث حقاً ، ذلك الاقلال الشديد من جانب يحيى حقى فى الانتاج الأدبى ، لأنه يفتقد وفرة النماذج التى يستشهد بها فى تسجيل هذه الظاهرة الهامة فى أدبنا الحديث .

الفصل الثالث

الموت والجنس في أدب البدوي

لست أعتقد أن قصاصاً مصرياً من جيل الرواد ، التفت الى قضية الانسان الكبرى فى أعمق أبعادها ، كما التفت اليها الفنان العظيم محمود البدوى . فقد ظل المصير المأساوى للبشر مشهداً رئيسياً فى أعماله الأدبية منذ بواكير انتاجه الفنى ، وان تفاوتت قيمة هذه الأعمال من مرحلة الى أخرى . على أن مأساة الوجود الانسانى فى أدبه تمتزج امتزاجاً عميقاً بقضية « الجنس » مما يجعل لهذه المأساة لونا خاصاً يتفرد به البدوى بين كتاب القصة الحديثة على الاطلاق . فهو لم يقصد الى معالجة العلاقة الجنسية بين البشر فى ذاتها ، وانما كتجسيد مباشر لقضية القضايا فى حياة الانسان : المصير .

والباحث فى أدب البدوى يدهش كثيراً لانزوائه عن أضواء الدراسة والنقد ، بالرغم من أنه الأديب اليتيم فى جيل الرواد الذى يستحق الأولوية بالنظر ، لما كان عليه من وعى عميق بفن القصة من جانب ، وأصالة شديدة الذكاء من جانب آخر ، ولما كان عليه من جرأة فى ارتياد أعقد المسائل الفنية والانسانية . فقد كان الرائد الحقيقى لرواية الأقصوصة بضمير المتكلم .. واذا بدت هذه الخطوة الآن ــ وكأنها شديدة البساطة ، فانها كانت ثورة منذ ربع قرن . ذلك أنه بالأضافة الى كونها أداة صعبة التعبير عن بقية الشخوص والأحداث والتجارب ، فانها ــ أيضاً ــ كانت أداة هامة فى تقريب أدبنا من الاتجاه الواقعى الذى سيتشرب التجربة النفسية فى مختلف انعطافاتها .

ولم يكن هذا المنهج التعبيرى بمعزل عن منهج فكرى مماثل ... يلتقط جزئيات الواقع دون التورط فى مبالغات تعتمد على الصدفة ــ كتلك التى كان محمود تيمور غارقاً منها ــ أو مبالغات تعتمد على تضخم الانفعال

والأحاسيس ، كما شاهدنا فى الأقاصيص الغارقة فى الرومانسية عند محمود كامل .

كان البدوى فى واقع الأمر ـ يقص تجربة مريرة وصعبة للغاية ، تلك هى محاولة التعبير غير المفتعل عن اللحظة الحضارية التى يعيشها ... فلم يجىء أدبه تقليداً لأحد من كتاب أوروبا كما صنع غيره ، وان تأثر بالأسلوب الشفاف والرؤية الشعرية التى نلاحظها فى أدب تشيكوف ... وقد حدث ذلك على أثر ادمان هذا الفنان لانتاج الكاتب الروسى ، الذى نقل عنه الى العربية فى مستهل حياته الأدبية الشىء الكثير .

وبالرغم من أن البدوى وضع كلتا يديه على معين لا ينضب من المعانى الانسانية الغزيرة الخصبة ، الا أنه لم يلتفت كثيراً الى الأسس النظرية لهذا المعنى أو ذاك ، مما أعطى فنه نكهة التلقائية والعمل العفوى ، فلم يرتبط صاحبه أساساً بمنطق ما يتصل بفكرة معينة .. ومن هنا يتسم هذا الفن بالعمومية الشديدة فى التصدى لمأساة الانسان ، والبعد التام عن البناء الفكرى المتكامل .. وربما كان هذا السبب بالذات قد نأى به عن وعى النقاد ذوى الاهتمام بالقيمة الاجتماعية ، فبينما تضج بعض قصصه بما يعانيه أبطالها من بؤس وضياع، لا نرى ناقداً واحداً ممن تعنيهم هذه الموضوعات يلتفت اليه مثلاً وكذلك لم ينتبه اليه من تجذبهم أضواء التراجيديا الانسانية على الرغم من أن الفجيعة الحية هى الصورة الدائمة التجدد فى أدبه .

كما تسبب انعدام ارتباطه الفكرى باحدى الأبنية النظرية الكاملة أن جاءت بعض أعماله يشوبها الفتور والسطحية اذا ما انفصلت عرى التفاهم بينها وبين روح الفنان لأسباب بعيدة عن الفن .. الأمر الذى قد يتفاداه ذوو النظريات فى الأدب والحياة .

قلت ان نظرته لمأساة الوجود الأنسانى تمتزج امتزاجاً عميقاً بقضية الجنس .. فالموت والجسد ، خطان بارزان على جبين التجربة الانسانية فى أغلب قصصه .. ولكن افتقاد العملية الأدبية الى دينامية فكرية لا يرتفع

بالجنس فى بعض أعماله عن سطح المشكلات اليومية بنهاياتها البسيطة الساذجة . فتصادف المرأة « رائعة الفتنة » دائماً .. ومهما التقيت بها عرضاً فى الطريق ، فسوف تلتقى بها مرة أخرى ومرة ثالثة .. الا أن ذلك لا يحدث فى معظم قصصه كما يذهب أحد النقاد مستطرداً أنها « تشكك فى طبيعة المرأة » وتوحى بأنها طبيعة حيوانية ، فالمرأة تحب من لا يهتم بها، ولا تبالى بمن يهتم بها ، والمرأة هى الزوجة الأولى لشهريار .. « تلك التى خانت الملك لتمنح نفسها للعبد التماساً للمتعة الحسية بأى طريقة » (١) .

ويسلك محمود البدوى طريقاً وعياً فى الاستجابة لأحاسيسه عن مأساة العبد الانسانى بواسطة القصة القصيرة .. وما زلت أذكر تلك الأقصوصة الفرنسية التى تقول بأن رجلا أخذ يكتشف أن أبناء جيله وأصدقائه يتساقطون الواحد بعد الآخر ، حتى أتى الموت على جميعهم ، فتأمل الرجل حياته فى هذا العالم المروع ولم ير بداً من أن يكون الحل النهائى هو الانتحار . وعندما نشرت هذه القصة ، تناولها النقاد فى أقطار كثيرة بالتحليل .. فقال ناقد ماركسى انها تأكيد ملح لما أصبح عليه المجتمع الانسانى من قوة ينتحر الفرد دونها .. فقد انتحر الرجل لأنه وجد أصدقاءه يموتون ــ وموت الأصدقاء هنا ترمز به القصة الى تصور انعدام المجتمع ، فكان لا بد أن يموت هو الآخر ، فلا حياة للفرد بغير المجتمع. ثم تناولها ناقد آخر يناصر الاتجاه الوجودى فى الفن قائلاً ان الانتحار كان تجسيداً رائعاً للاحساس العميق بالعبث .. ذلك أن موت الأصدقاء فى القصة كان رمزاً لتوقف الانسان لحظة عن الانغماس فى ذهول الحياة اليومية الذى يخدر حواسنا فى الحقيقة البشعة . ان هذا الوجود غير مبرر ، ومن العبث التواجد فيه أصلاً ، ومن ثم تصبح قمة الصدق مع النفس هى الانتحار ، فهو الاحتجاج الواقعى الوحيد على رعب الادراك الحقيقى لمأساة البشر .

(١) رجاء النقاش ــ «القصاص الشاعر» ــ مجلة «الشهر» عدد يناير ١٩٥٦ .

ولقد امتدح الناقدان فى النهاية هذه القصة ، بالرغم من أنهما يقفان على طرفى نقيض ، ذلك أنها تضمنت شيئاً يعلو كثيراً فوق الاتجاه الفكرى أو المذهب الأيديولوجى .. هو الصدق الفنى ، العامل الحاسم فى قيمة العمل الأولى. هذا اللون من الصدق هو السمة الأساسية فى أدب البدوى.

وهو ليس صدقاً أخلاقياً ، والا اتسم بالنسبة التى يختلف عندها ذوو الاتجاهات الأخلاقية المضادة .. ولكنه صدق يتجاوز بشموله الانسانى حدود الاعتبارات الخلقية ، ليركز بصيرته على الدلالة الفنية لهذه التجربة أو تلك ، ولا يقيس درجة حرارتها بالقيم السابقة على تحققها الفنى ... وانما يقيم صرح العمل الأدبى من مواءمة العناصر المكونة له مواءمةً تبعد به عن الخلل الجزئى أو الشلل الكامل . فاذا اختل أو شل ، توقف عن أداء رسالته الانسانية فضلاً عن توقفه عن أن يكون فناً .

ان قصة « الأعمى » فى مجموعته المبكرة « رجل » صدرت عام ١٩٣٦ — تحكى لنا قصة « سيد » مؤذن القرية الفاقد البصر ، والذى يرعب النساء كلما حاولن الاقتراب من بئر المسجد الذى يحرسه . ولكن — فجأة — يغير من مسلكه هذا مع امرأة غجرية اسمها « جميلة » . وذات يوم طلب اليها أن ترافقه الى مكان ما من القرية ، فطلب أن يعبرا قناة مارة وسط الحقول . وعندما تلوثت أقدامها بالطين جلست جميلة تغتسل، وما أن انتهت حتى قالت له بصوت ناعم : « — ناولنى ...

فمد يده الى الجرة .. فلمست يدها ، فكأنما لامسه لهب كاو ، فوقف ويده تلاحق يدها . ثم أمسك بيدها ورفعها عن الجرة ، حتى استطاع أن يقبض عليها بقوة ، فمدت وجهها مشدوهة وقالت وصوتها يرتعش :

— ناولنى ...

فرفع يده الى ذراعها وضغط ، وقد أحس بألياف لحمه تلتهب . ن .. ناولنى !..

فأبقى يده ضاغطة على ذراعها ، وهو واقف يتردد .

— ما الذى تريده منى ؟

فلم يقل شيئاً . ثم مال عليها وضمها الى صدره وضغط على جسمها فتراخى ، وحملها على ذراعيه بسرعة ودخل بها حقل الذرة » ومنذ الوهلة الأولى لا نستشعر قيمة ما من أن يكون هذا الرجل أعمى ، على أن هذه القيمة تبرز رويداً مع تحليل الفنان لتكوين « سيد » . فقد صوره لنا انساناً بلا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، وعاجزاً فى آن واحد . ومن ثم كان فقدان البصر رمزاً عميقاً الى عجز الانسان تجاه مصيره .. ومن قبيل الهزل أن تتوهم الفنان غير واع لهذه الرمزية العميقة الدلالة فى تجربته الفنية ، لأن الأحداث جميعها والشخوص كانت تصوغ هذه الرمزية فى بناء منطقى متسلسل . فأن يكون « سيد » رمزاً لعجز الانسان ، فان جميلة تصبح تمثالاً حياً للاحساس بالعبث ..

« مشت ذاهلة ساهمة لا تحس بشىء مما حولها ولا تعرف الى أين هى ذاهبة .. على أن رجليها كانتا تقودانها ، بحكم العادة ، الى بيتها » .. والذهول أو الهموم ، هنا ، ليس انطباعاً وجدانياً لحدث فردى .. وانما هو يرتبط أشد الارتباط بقول الفنان : « لا لذة ولا متعة ، ولا احساس بشىء من هذا كله ، ولكنها استسلمت ورضيت ، لأنه حكم عليها بأن تستسلم وترضى . لا احساس بنشوة ولا شعور بمتعة ، وانما مر كل شىء كالعاصفة الهوجاء وهى تلف كل شىء لفاً » .. واذن فالأمر ليس مجرد « خيانة » زوجية من جانب جميلة ، أو خيانة زوجية من جانب سيد ، فبالرغم من أن نبض الحياة الانسانية يدق بانتظام وبغير وعى فى عروق التجربة ، الا أننا نحلق برغمنا مع جثة « سيد » الملقاة على أحد جانبى الطريق فى اليوم التالى ، لنتساءل : أحقاً كان القصاص يستهدف من خلق هاتين الشخصيتين أن يجعل من العلاقة الجنسية بينهما نذيراً للخونة من البشر ؟. ان وجهة النظر الأخلاقية هذه تذوب تماماً فى النطاق الدرامى للقصة .. فلقد كان لاختيار الفنان لشخصية جميلة بالذات دون بقية النساء دلالة خطيرة اذ هى تمثل فى جمالها الرائع وصباها المشرق ، تفتح الحياة ورحابة آفاقها ، وفى اللحظة نفسها باستسلامها السريع العاصف ، وفجيعتها

الذاتية من الداخل ، تمثل الانسان مضطراً الى عناق صليبه ، وكأن هذا الصليب الأبدى يتضمن قوة جاذبة تمتص من النوع الانسانى قوته .. ثم تختبىء نهاية « سيد » لتقول شيئاً غريباً حين بصر القرويون فى صبح اليوم التالى ، وهم فى الطريق الى سوق المركز ، بجثة ملقاة على قارعة الطريق، ومنهم من قال انهـا لسيد الأعمى ، ومنهم من أنكر ذلك . على أن الذى نحن على يقين منه أن الرجل لم يدخل مسجد القرية بعد ذلك .. أبداً . فاذا نحن تذكرنا أن العلاقة بين سيد وجميلة تمت بعيداً عن العيون بصورة مطلقة ، فلن نتصور بحال مكانية كشف العلاقة حتى تفسر الفاجعة من زاوية أخلاقية .. ولكنـا اذ تذكرنا نوعيـة أدوات التعبير عند البدوى ، استطعنا أن نخرج من المأزق : فهو يستخدم شخصيات عادية للغاية لأهداف - تبدو - غير طبيعية أبداً .. بحيث لو طبقنا مقاييس التجربة العادية على تلك الشخصيات لجازفنا بالقول بأنها مزيفة وأصيلة الافتعال .. أما اذا تتبعنا منهج الفنان فى تصوير القضية الملحة على وجدانه ، فاننا لن نتعثر ما دمنا نرتفع بالأقصوصة الى مستوى الرمز الذى تومىء اليه الشخصية والحدث والتجربة من خلال المنهج التعبيرى للكاتب .

ولعل قصة « فى القرية » التى ظهرت فى مجموعة « الذئاب الجائعة » عام ١٩٤٤ .. لعلها تلقى ضوءاً كافياً على ما نحن فى سبيلنا اليه من تفسير لأعمال هذا الفنان . والقصة لأحد عمال الشـواديف فى قرية بأعماق الصعيد ، وتبدأ بأن يتعلق بصر هذا العامل القوى الجسم باحدى النساء الفاتنات اللائى يملأن جرارهن بالقـرب من مكان العمـال . ويتعـرض « نعمان » لهذه المرأة ذات فجر حتى لا يراها أحد ، فيمسك بالفأس ويستعرض فتوة جسده شبه العارى ، ثم تقبل هى من بعيد « ووقفت على رأس المنحدر أرقبها بعينين زائغتين .. وطلعت ورأتنى واقفاً كالناطور ! فوضعت الجرة على حافة الطريق لتصلح من ثوبها .. وقالت :

- لماذا تقف هكذا .. أتريد ان تستحم ؟

ـ أجل ..

ـ فى طريق النساء ؟.. انك شيطان !..

لقد انقطعت الرجل .. وسأذهب بعيداً .. دعينى أساعدك على حمل الجرة .

وسرى فى جسمى اللهب . نظرت الى ، وأدركت ما يدور فى خاطرى وشددت على ذراعها .. فقالت :

ـ دعنى أمضى .. لماذا تنظر الى هكذا ؟ دعنى أمضى .

وكانت تهمس ، ولكننى شددت على ذراعها بقبضة من فولاذ وحملتها .. وفى سرعة البرق دخلت بها الى الحقل .

وقالت لى وهى تحمل الجرة عائدة الى القرية :

ـ انك وحش .. ولكنى أحب الوحوش » .

وهنا تقوم المرأة بدورها نفسه فى القصة السابقة ، فتمثل الحياة ، ولكن الفنان يعمق سطور هذه الحياة فيقول انها توأم القوة . ولذلك فهذه السمة الأولى فى الرجل هى قوة البدن . كما جاء الالحاح على « الحقل » مسرحاً للقصتين اشارة الى الغاية العذراء التى يسترد فيها الانسان انسانيته فى أخيلة الرومانسيين القدامى والكتاب المحدثين أمثال الأمريكى ثورو والانجليزى لورنس . غير أن الكاتب العربى لا يقدم « الغاية » كحل للصراع البشرى ، لأن العجز احدى الصفات الفطرية اللاصقة بطبيعة الانسان .. لذلك ينهار ذلك الجسم العملاق الذى يشار اليه باسم «نعمان» ينهار تحت وطأة المرض ، فيحدث الانشطار المأساوى بين الحياة وتوأمها ، بين الحياة والقوة ، بين التفتح والانطلاق ، وما قدمنى به الانسان قبل أن يولد من مصير تعس يجعله عاجزاً عن الجواب . وتهمل الطبيعة الكيان الفرد للانسان لتستقبل كياناً جديداً لم يحكم عليه بالاعدام « وكان عباس أقوى الرجال من بعدى . فاحتل مكاناً ، وأدار دفة العمل أثناء مرضى » ..

والرمزية فى أقاصيص البدوى لا يستغلق كشفها ، وبالتالى فاننا لا نتعسف فى استقراء خباياها بين أحداث القصة ، لأنها هى نفسها ، تتقدم الينا هكذا «ورأيتها ذات مساء تديم النظر ، فى سكون ، الى عينى ، ثم تولى وجهها منزعجة !! فسألتها :

ـ لماذا تنظرين الى هكذا ؟..

فعاد الهدوء الى وجهها ، وارتسمت على فمها ابتسامة باهتة ، وظلت صامتة ..

ـ لماذا تنظرين الى عينى هكذا ؟

وهززت ساعدها .. فقالت فى صوت كالهمس :

ـ أرى فى عينيك شيئاً رهيباً .

ـ ما هو ؟

ـ لا أستطيع أن أبوح لك به الآن .. دعنى أمضى .

ـ لن أدعك تذهبين .. حتى .. حتى

ـ انك مخبول ـــ دعنى أمضى .. لا شىء فى عينيك .

ومضت فى جوف الظلام » .

لقد جاء الحوار فى مكانه المناسب ، رامزاً الى أشياء وأشياء ، واذا لم نفسره على مستوى الرمز ، فلن يكون بذى قيمة فنية أو قيمة انسانية على الاطلاق .. فقد بدأت نعمات يتماثل الى الشفاء . ولكن هذا التماثل لا يذيب الظلم الأولى للسجن .. ان الضربة الأولى تتبلور فى مجموعة من الملامح المتناثرة فى وجدان نعمات للأبد « هل تحسب أنك تخيفنى بهذه النظرة ؟ أنا لست ملكاً لأحد .. أنا حرة طليقة كالطير ، أطير فى كل مكان ... وما لأحد سلطان علىّ .. وما من شىء يخيفنى .. وما من شر يصيبنى من انسان .... اما أنت فستساق يوماً الى المشنقة بين صفين من الجند » .

أفلا يمكن أن تدل هذه النبوءة على دلالة غير رمزية ، الا اذا كانت

صادرة عن انسانة ساحرة ؟ وكما كانت المرأة فى هذه الأقصوصة بعيدة تماما عن صناعة السحر ، فاننا نلتقط تلك الكلمات على وجهها الرمزى ، فنقول ان المصير التراجيدى لنعمان يتجسد في تحول المرأة الى زميله عباس ــ أقوى العمال من بعد عباس الذى كان راقداً الى جانبه « وأخذنى النوم ، وصحوت فتفقدت رفيقي فلم أجده بجوارى .. ودرت ببصرى فيما حولى .. ولمحت امرأة خارجة من الحقل .. مضت فى الطريق وهى لا تلتفت .. ورفعت وجهى وعرفتها .. لقد كانت هى بعينها بلحمها ودمها ومشيتها ، ولا أحد يمشى غيرها ، فى غلس الليل ، وليست هناك امرأة تركب الأخطار مثلها .. فى سبيل ارضاء رغبتها . وسحبت البندقية من تحتى ، كنت فى حالة هياج وخبل .

وكان من الممكن أن يقتل نعمان زميله والمرأة معاً .. ولكن البدوى يكسب الأحداث مع رمزيتها نبضاً انسانياً ، فينتظر نعمان حتى يلتقى بغريمه فى حقل ويلعبا التحطيب ، ويصيب منه مقتلاً .. « ووضعوا الحديد فى يدى .. وساقونى وحولى نطاق من الجند الى المركز .. وسرنا على جسر القرية الطويل ، مع الشمس الغاربة . فى سكون وصمت .. ولمحت ناعسة عن بعد نازلة الى الطريق وسائرة الى النيل تتهادى على مهل ، وعلى رأسها جرتها . وكانت تمشى الهوينى تعودتها فى سكون وهدوء ظاهرين ، كأن لم يحدث شيء » .

وهكذا تدور الدوامة أو الطاحونة، فيظل الانسان ضحية أبدية لمصير وجوده على الأرض ، بينما تظل الحياة فى دورانها لا تعبأ بالضحايا .

والبدوى يتعاطف مع الضحية تعاطفاً واضحاً ، ولكنه لا يتخذ معه موقفاً متمرداً من عبث وجوده ومأساوية الحياة .. وأضحت هذه التجربة فى أدبه أقرب الى الأنطباع الوجدانى بقضية الموت ، منها الى الوعى بمأساة الجنس البشرى فى صراعه مع الطبيعة . كما جاء فى قضية الجنس تجسيداً رمزياً لجوهر الحياة عندما تعانق احدى لحظاتها المعدن الانسانى فى قوته

وجبروته ، حتى اذا حدث التناقض فالانشطار بين الاثنين ، لن نجد هناك مأساة « جنسية » وانما نرى مأساة وجودية عبرت عن نفسها فى ثياب الجنس . ولذلك لا يعالج الفنان ازمة الجنس كأزمة واقعية الا فى القليل من قصصه . وعندئذ تجىء الغابة أو الحقول فى قصص البدوى أرضاً صالحة للدراما تحدث بين طياتها الرواسب الرومانسية الكامنة فى أعماق الكاتب .

ولقد كان تطوره من عام ١٩٣٥ حيث أصدر مجموعته الأولى «الرحيل» .. الى مجموعته الثالثة « الذئاب الجائعة » عام ١٩٤٤ حافزاً لنا على تتبع تفاصيل هذا التطور . فنحن نلحظ فى قصة الأعمى أنه كان يتخذ شخوصه على المستوى التجريدى المباشر فيصبح « سيد » فاقداً للبصر أى عاجزاً ، وتصبح « جميلة » رائعة الفتنة والجمال .. ثم تتسلسل التجربة فى سلسلة من الأحداث المنطقية : سيد يسكن مع امرأة عجوز تعيش فى منزل قديم لأحد الملاحين المهاجرين ونفقات خبزها من « سحور » شهر رمضان . وسيد هذا لا يحب النساء ويرعبهن رغم صوته الجميل عند الآذان . انه يمنعهن من ملء جرارهن من بئر المسجد . ولكن جميلة تقلب حياته رأساً على عقب ، فيملأ لها جرتها بنفسه ويحس معها بألفة شديدة ، حتى أنها تداعبه مداعبات سافرة ثم يرافقها ذات مساء ، وفى الطريق تنفجر أعماقه التى كانت تغلى باشتهاء جميلة . ويمارس الأثنان العلاقة البدنية فى أحم غلوائها . وفى اليوم التالى تشاهد جثة سيد بعيداً عن مدخل القرية .

هذا المنطق التجريدى المباشر ، أسهم فى الميل بالأقصوصة الى العمومية الشديدة فى علاجها لقضية الجنس ، فلم تنبض العلاقة بين الاثنين بما يبررها من جانب الأنثى التى يقول المؤلف ـ على العكس ـ انها لم تستشعر أية متعة أو شعور باللذة ، أى أنها كانت مجرد آلة تنطق بالهدف الأشمل من الأقصوصة . ولعل هذه القضية الفنية من أعقد المسائل التى واجهت محمود البدوى على طول حياته الأدبية . وبالرغم من أنه يمزج

بين الموت والجنس مزجاً عميقاً ، بمعنى أننا لا نحس بأحدهما منفصلاً على الآخر ، بل يتداخلان فيما بينهما تداخلاً جدلياً .. إلا أن تركيزه في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني على قضية المصير في مستواها التجريدي كان ينأى بالعلاقة الجنسية بين شخوصه ، عن أن تكون علاقة انسانية تتعقد تعقيداً بالغ الحدة والعنف في المستويات الانسانية غير اللاشعورية والبعيدة عن التعميق .

على أننا رافقنا مع قصة « في القرية » مرحلة جديدة في أدب البدوي . ولقد تغيرت هذه الخصوصية بالذات ، لأن هيكلها العام يقترب كثيراً في ملامحه الخارجية من هيكل « الأعمى » ومن هنا تصلح مادة للمقارنة . فـ « في القرية » يعي القصاص أن العجز الانساني ليس بسيطاً ولا ساذجاً ، وبالتالي ليس مباشراً ، ومن هنا يثور تساؤل في أوج اكتمال الرجولة وقوتها . يؤكد بصورة واضحة على أن المرأة أعجبت أساساً بقوته ، فلا يستغلق علينا الرمز ، بالرغم من أن الصورة عادية ومألوفة ... ولذلك كان شيئاً طبيعياً للغاية أن يتجه نظر المرأة الى عباس بالذات « أقوى العمال من بعده » لانها لا تشتهي في تساؤل شيئاً عميق الخصوصية » بل تستحوذ على كيانها صفة عامة ، قد توجد عند تساؤل بدرجة أكبر ولكنها توجد عند عباس بالدرجة نفسها اذ باغتت الرجل الأول محنة العجز » أي أن النتيجة النهائية في القصتين هي العجز الفردي أمام المصير البشري العام ، ولكن هذه النتيجة تبشر في القصة الأولى بشيء من التعسف بينما تبتعد عن التعميم في كثير الأحيان في القصة الثانية . وهكذا أقبلت قضية الجنس في هذه القصة تجسيداً مفصلاً للمأساة الانسانية ، فلم يتجه الفنان الى تجريدها من جزئيات الحياة اليومية . بل آثر أن يضفي عليها من هذه الجزئيات ما يضمن لها النبض الانساني والرؤية الواقعية الخالدة لضراوة المأساة . فلم نشهد تسلسلاً منطقياً للأحداث ، وانما بناء عضوياً لتفاعل التجربة بين وجهيها النفسي والوجداني : اشتهى عباس هذه المرأة «النورية» ، وأعجبت المرأة بقوته . تمكن من أن يصاحبها الى حقل القرية

وهو الرجل الذى حرم من العلاقة الجنسية فى هذه المنطقة النائية منذ زمن ليس بالقصير . تعرض نعمان لاحدى ضربات الزمن فاصابه جـرح أقعده فترة من الوقت تعرفت المـرأة خلاله بأقوى زملاء نعمـان . نهشت الغيرة صدره ، فيلتحم فى معركة التحطيب بينه وبين عباس حتى قتله ، وسيق الى المحاكم بين صفين من الجند . ولولا اللمسات الذكية من جانب الفنان التى نحسها فى نبوءة المرأة أو حوارها مع نعمان أو تصويبها نظراتها العميقـة فى قاع عينيه ... لما كنا تكتشف أى رمزية فى هذه التفاصيل التى أضفت على الأقصوصة جواً نفسياً واضحاً ، كانت المزاوجـة بينـه وبين العلاقة الجنسية ، والصحة الدلالة التى تومىء بأن أزمة الحرمان التى يعانيها نعمان ليست أقل قسوة من أزمة وجوده نفسها .. هذا الوجود الذى تعمق فى جرأته للمصير المأساوى الحاد ، عندما اهتزت فى عينيه صورة العالم فى اللحظة التى كان عباس خلالها يصنع شيئاً مماثلاً مع الشجرية .

تؤرخ مجموعة « العربة الأخيرة » التى صدرت لمحمود البدوى عام ١٩٥٨ مرحلة جديدة تماماً من مراحـل تطوره ، فقد تخلى نهائيـاً عن الأسلوب التجريدى المباشر ، وأضحى ارتباطه بقضيـة الجنس لا يسلك سبيلاً رمزياً خالصاً وانما هى تتجسـد من خـلال الأزمة الاجتمـاعية للانسان فى بلادنا . ويسهم فى تحديد هذه المرحلة أساساً ، بلورة الاتجاه الواقعى فى القصة المصرية آنذاك ، وارتياد البدوى لهذا الاتجاه بلا منازع. ففى قصة « العربة الأخيرة » كان يتلقى السائق الترام « يقف وحيداً فى الجزء الأمامى منها ... فما من أحد يستطيع أن يشارك وقفته فى هذه البرودة الشديدة . كان يتلقى البرد كله وحده . وكان الهـواء يصفر فى أذنيـه ويلفح وجهه ، فقد كانت العربة مكشوفة ولا زجاج أمامياً لها . وكانت يده تتحرك على المفتاح ... والطريق يلمع أمامه على ضوء المصابيح البراقة ...وكان رأسـه يدور كما تدور يده بالمفتاح ، فقد ترك والدته فى البيت فى نزعها الأخير ... ولم يكن يدرى من أين يأتى لها بمصاريف الدفن . كان قد أتعب قدمه طوال النهار دون أن يصل الى نتيجة » .

بهـذا المنهج التفصيلى فى تكثيف العـلاقة بين السـائق والمجتمع ، يكشف لنا الفنان ضبابية المسافة الموضوعية بين الانسان ووجوده المأساوى من خلال محنته الاجتماعية الخاصة . وهى مقدمة رائعة للبنيـان الدرامى فى الأقصوصة ، فهى لا تقحم الجنس على المأساة ، وانما ـ كما سنرى ـ تمتزج به امتزاجاً عميقاً .. اننا لا نرافق السائق حتى النهاية ، ولا ندرى هل دفن أمه أم لا ، وانما التجأ القصاص الى هذا التمهيد التراجيدى ليشيع جواً نفسياً معيناً فى القصة هو الحزن . وهو حزن مزدوج بدقة غريبة : حزن على المصير الأسود الذى ينتظر موتانا الأحيـاء ، أى الذى ينتظرنا نحن على وجه الحصر والتجريد ، وحزن على فجيعة الحيـاة التى نحيـاها بلا حياة ، فنصبح موتى بلا قبور .

ان الكاتب يصف بعد ذلك سكان العـربة الأخيرة ، ويترك سائقها تماماً ! ولكن صـورته ومأسـاته تظل عالقة بوجداننا ونحن نتصفح وجه المقامر ووجه المومس ووجه المفلس .. لأنهم جميعاً وجوه عديدة لشخصية واحدة ، تجسدت فى احدى مراحل القصة فى السائق المسكين، كما تتجسد فى مرحلة تالية فى شخصـية « نرجس » وهى امرأة فشلت فى حياتهـا الزوجية ثم احترفت الرقص فى شـبابها الأول .. وأولاها الدهر ظهره فوجدت نفسها فى الشارع . وأخيراً أشـفق عليها صاحب ملهى وجعلها عاملة فى شباك التذاكر .. وكانت تغلق الشباك وتذهب الى المشرب ، لتنسى مجدها الآفل .. فاذا انتهى المرقص خرجت من البـاب الخلفى الى الترام الأخير » .. اننا نحس بتوالى النماذج فى « العربة الأخيرة » . ان اختيارهم تم وفق منهج تعبيرى محدد هو تركيز الضوء على مأساة الانسان من خلال نماذج بشرية مأساوية بطبيعتها ، ومن ثم تقوم العربة الأخيرة بدور تابوت الموت ، فكل ما يحمله هذا التابوت رمز واقعى لدورة مصـيرنا . وهكذا تلتقى نرجس بـ « يوسف النجار » .. (ولم يكن يوسف متزوجاً ، وليس فى تاريخ حياته كلها امرأة واحدة .. ومع ذلك فقد كان سعيداً قانعاً من حظه فى الحياة ، وراضياً عن نفسه كل الرضى .. لم يكن يتصور أن شيئاً

ينقصه ، لم يدر بخلده هذا قط) .. ولن نحس تناقضاً بين هذه الكلمات ، وما تلاها عندما يقول الكاتب « ان يوسف عرض على فتاة الليل مبلغاً كبيراً من المال كي تقضي الليلة معه » وكان هو ينظر اليها بعينين نهمتين شرهتين .. ويحدق بشده في نحرها العاري ، وجيدها وكل جزء من أجزاء جسمها كان كأنه يرى امرأة لأول مرة في حياته وكان في حركاته ما يبعث السخرية والاشمئزاز في نفسها وكان لا يصدق نفسه . أحقاً أنه مع امرأة وبعد قليل سيضمها الى صدره ويطفيء نار وجده .. ويشرب من شفتيها .. هل سيحدث هذا حقاً بعد كل هذه السنين الطوال من الحرمان والجدب ؟ واستكثر على نفسه كل هذا واخضلت عيناه بالدمع ! وأخيراً جثا تحت قدميها ، وأخذ يبكي ويغمر رجليها بالقبلات » .

قلت انه ليس ثمة تناقض بين صورة يوسف هذه ، وصورته التي قبلها اذا أخذنا في اعتبارنا أن ما نراه تناقضاً هو فجائية الوعي لدى الانسان بهذا الوجود ، ورعب إدراكه لمعنى هذا الوجود .. وهنا يجيء الجنس تجسيداً لهذا الوجود بعينه من خلال انعكاسه الاجتماعي الذي يمزق كيانات البشر في صورة وجه أبيض لم يعرف امرأة كيوسف النجار ، أو امرأة فاتتها جميع عربات الحياة ولم يتبق لها سوى العربة الأخيرة ـ مثل نرجس . الا أن فجائية الوعي ليست قاصرة على كينونة يوسف وحدها ، بل هي قانون عام يشمل النوع الانساني كله ... لذلك تهبط لحظة الوعي على نرجس صباح مبيتها في أحضان يوسف « كانت نرجس ثملة متعبة في الليل .. واستيقظت قبل رفيقها في الصباح ونظرت الى وجهه بجوارها .. نظرت الى وجهه وجسمه وصرخت ! ان برصه ودمامته .. لا حد لبشاعتهما .. شعرت بتقزز وغثيان مفرط .. ونهضت من الفراش مسرعة وصرخت. وفتح عينيه ونظر اليها كالكلب الذليل وقال بصوت مرتعش :

ـ ما الذي جرى ..؟

ونظرت اليه باحتقار .. وكان جسمها كله ينتفض من فورة الغضب. وصاحت بأعلى صوتها :

ـ أيها الكلب القذر .. كيف تسوغ لنفسك أن تقترب من المرأة ؟!
لقد قتلتني . لا يمكن أن أنسى هذه الليلة .. لا يمكن أن أتساهل ..
لا يمكن أن أمحو صورتك البشعة من خيالي .. خذ نقودك .

وألقت في وجهه الورقة المالية التي أعطاها لها في الليل وخرجت » .

ومرة أخرى لا ينبغي أن تدهش لصدور هذه الكلمات عن إحدى فتيات الليل ، فقد أومأ لنا الكاتب بأن الصفقة تمت في الظلام » أي في خلال الحاجة الاجتماعية الملحة رفيقة التحول بينما أفاقت نرجس مع أضواء الفجر حين اكتشفت أن العلاقة بينها وبين هذا الرجل » العلاقة المتدفقة بالحياة ، تعلن عن وجه بشع للأنانية يتمتع به أحد أطراف العلاقة ... ووفي خضم هذا الوعي تتضاءل قيمة الأزمة الاجتماعية ، وتبرز المشكلة الأكثر شمولاً واستيعاباً لجوهر الانسان وحينئذ تلقي فتاة الليل البائسة بالورقة المالية في وجه الرجل ، على الرغم من انتهاء الصفقة من جانبيها » أي على الرغم من أنها كانت تستطيع أن تأخذ الورقة بعد أن قامت بدورها التعس وتهرب عن وجهه للأبد .. ولكن الفنان يريد أن يؤكد على وجداننا الطابع الحقيقي للمأساة .. فلا يطمس ملمحاً واحداً من ملامحه تحت ستار معالم القشرة الخارجية .. « لقد رمته المرأة اللعينة بسهم قاتل ... واستلت منه سكينة النفس والرضا بما هو كائن ، والقناعة بما تأتي به الحياة .. لم يذكر له واحد من عملائه قط أنه دميم أو أبرص ولقد نسي هذا كله باستغراقه في عمله ، وكان يؤديه على أحسن وجه » ، ذلك أن علاقته بهؤلاء العملاء علاقة خارجية ، علاقة غير حياتية ، أما علاقته بنرجس « فهي تمس أعماق حياته .. « تغيرت نظرته للحياة ونظرته للناس ... وأصبح قلق النفس ، مضطرباً ، صامتاً حزيناً حزن الحصان الأبيض » .

ويعنيني هنا أن أكرر أن منهج البدوي في رؤية المشكلة الوجودية للانسان وأزمته الاجتماعية على السواء ، تخلو تماماً من التمرد . ولهذا يصبح الحزن القاسم المشترك الأعظم بين أغلب قصصه . فهو الاجابة

الوحيدة الشافية عند انسان البدوى على ما يعترى حياته من لحظات وعي تنفجر بالحزن والفجيعة . بل ان الموت يلعب دوراً مماثلاً لدور الخمر فى أقاصيص هذا الفنان . اذ بالرغم من أن الموت يلعب لديه أساساً دور المصير التراجيدى الرامز الى الدورة العبثية فى حياة الانسان منذ مولده الى انقضائه ، فان مبالغة البدوى فى استخدام الموت جعلت منه شكلاً هروبياً يحذر الانسان عن واقعه الوجودى والاجتماعى .. وهكذا سقط يوسف النجار من الترام وهو ثمل .. وكان غمام كثيف يزحف أمام عينه وسقط رأسه علىٰ صدره وأغفى ، وتنبه على حس امرأة ففتح عينيه وتلفت . انه يعرف صاحبة هذا الصوت .. ان العهد بها لم يكن بعيداً .. ودار ببصره ثم حدق انها «نرجس» ثم يحاول النزول وراءها ، فيسقط بين العجلات .

يموت يوسف اذن كشخصية انسانية ليبقى فى وجداننا شخصية فنية متكاملة ، قوية التماسك ، تثير تساؤلاتنا بصفة دائمة . فقد توخىٰ الفنان فى صياغتها المزاوجة بين دلالتها الخاصة ودلالتها العـامة بأن أتاح للشخصـية حرية السلوك الفردى الضيق والسلوك الرمزى الشامل ، فامتزجت قضية الجنس بمأساة وجوده امتزاجاً عميقاً ، باتخاذه الأزمة الاجتماعية صورة حية واقعية للصراع بين هذه الأضواء ، ولولا هذا الصراع المعقد ، لجاء بناء الأقصوصة تقريرياً للغاية، حين راح المؤلف يقدم شخوصه فى عبارات سريعة للغاية تخلو من الحركة الدرامية للحـدث . ولكن اتسـاع هذه الحركة بين المقدمة التى مهد بها الفنان لقصته بشخصية السائق الذى ترك أمه فى النزع الأخير ، وبين سقوط يوسف النجار بين عجلات العـربة الأخيرة أن همزة الوصل بين يوسف والسـائق ، هى الاطار المأسـاوى للتجربة الانسانية . تجربة الأدراك المرعب للحياة .. كما نرى فى قصة « رجل فى الطريق » حيث يقول الكاتب وكان ادراكه الصحيح للحياة قد جعله لا يعبأ بشىء مما تواضع عليه الناس فهو يسكر وينام فى الطريق » « ذلك أنه فى احدى لحظات الوعى هذه ، توفرت له فرصة اللقاء المنفرد بزوجة زميله ، ووجدت أمامى أنا الشاب القوى الذى يعانى مرارة الحرمان

امرأة ناضجة محرومة مثلي .. كان في نظراتها تكسر ولين . وكان جسمها يروح ويجيء أمامي وهي في أحسن مجاليها ، فأخذت أنظر اليها ، وأنا مستغرق فيها بحواسي ومشاعري جميعاً . ونسيت أنها امرأة صاحبي ، نسيت هذا وذكرت أنني وحيد في قلب الليل مع امرأة اشتهيتها من كل قلبي . ودون أن ندري ما حدث كانت بين ذراعي وكنت أرتوي منها . وغرقنا في الشهوة فلم نحفل بأحد . وأصبحت أقابلها كل يوم » .

هذا اللقاء مع الجنس ، ليس لقاء عادياً . وحقاً نحن لا نعثر هنا على أزمة اجتماعية ، لو نظرنا الى الأزمة من الخارج .. ولكنا سوف نعثر على أعماق الأزمة في الحرمان والوحدة والعمل الشاق المرهق الى نهاية هذه الآلام المرة التي يعانيها الرجل ، ومن ثم كان طبيعياً أن تنوب هذه الآلام مؤقتا بين أحضان أقرب امرأة ، فاذا تخير الفنان هذه المرأة من بين مئات النساء ، لتكون زوجة أقرب الناس الى الرجل ، فانه يكون قد تخير شكل «المأساة» في الأقصوصة ليعبر عن عشرات التناقضات بين العواطف الانسانية ازاء مأساة وجوده ومحنته الاجتماعية وانحداره النفسي وبلبلته الفكرية .. » ودون أن نتبادل كلمة واحدة ـ يقصد بينه وبين الزوج ـ تشابكنا في عراك دموي وظللنا نقتتل حتى لم تبق فينا قدرة على الحركة ، ورحت في غيبوبة طويلة .. ولما فتحت عيني نظرت اليه كان الدم يلطخ وجهه ، وكان صدغه قد تهشم من ضربة قاتلة .. فأدركت هول ما حدث، وأغمضت عيني » . هكذا يحدد الكاتب العلاقة بين الجسد والموت ، فاذا كان الجنس يعبر عن ذروة الحياة والمأساة معاً ، فان الجسد وحده يصور تطور هذه الدورة التراجيدية بوعي كامل .. فهو يزدهر مع نشوة الجنس ويذبل مع الموت ، أي أنه يعلن لحظتي الوجود والعدم في آن واحد . تماماً كما شاهدنا في قصة « زهور ذابلة » التي تضم فيها عربة الموتى جثة أحمد في الجزء الخلفي منها ، والقريب الذي تسلم الجثة في الجزء الأوسط والسائق في الجزء الامامي .. وتعترض طريق القافلة امرأة تريد السفر الى سمالوط ، ويسجل قريب الميت « كانت تنظر الى بعينين ذابلتين ...

وتحاول أن تصل بهما الى أطواء نفسي ، ولكنني وجدت نفسي مرة أخرى أغيب عنها ، وأرسل البصر الى الليل .. وأخذت أرقب النجوم وأفكر .. انني الآن فى عربة .. وبجوارى فتاة ريفية فى مثل جمال الفجر .. وهى تنظر الى ، وقد يكون فى نظرتها اشتهاء .. ولكنني بعيد عنها ، وان كنت أقرب شيء اليها .. بعيد عنها بجسمي ونفسى أفكر فى الموت ... وما بعد الموت .. والزهور الذابلة فى الحديقة ... والأوراق التى تتساقط من الشجر وأحمد الذى بينى وبينه نافذة زجاجية صغيرة .. فاذا فتحتها ، ربما طالعتنى رائحة كريهة ، عفن الموتى .. ما أعجب الحياة .. الشاب الذى كنت أحادثه بالأمس قد غدا اليوم جيفة » . ولا بد لنا من أن نعير التفاتنا كاملاً الى هذه التأملات فى الموت والحياة والزهور الذابلة ، لأنها تشكل جميعاً الصورة النفسية لمشهد المصير عند محمود البدوى . فهو يلح الحاحاً شديداً فى بنائه الفنى على استخدام أقرب النماذج المعبرة الينا ، كالعربة الاخيرة والمنارة فى الميناء ، وعربة الموتى ، ثم يجيء بالجنس والجسد من زوايا متعددة ، من زاوية العلاقة الحميمة بين الزوج والعشيق (رجل على الطريق) ، أو فى وجود القريب العزيز (الزهور الذابلة) .. وفى هذه القصة الأخيرة بالذات ، لا يتوانى القصاص عن أن يدعنا نلتقى بمصيرنا وطريقنا الى هذا المصير ، بكل ما يتحمله هذا اللقاء من قسوة رهيبة . لقد تعطلت العربة ، ونزل السائق ليمضى الى احدى البلاد المجاورة فاستقدم من يصلحها ، وترك الميت وقريبه فى الجزء الأوسط من العربة ، يقول « شعرت بعد أن تركنا السائق أن حملاً قد انزاح عن صدرى . وأن الفاصل الذى كان يحجب عنى هذه المرأة قد أزيل ونسيت الموت .. وصاحبى الراقد خلفنا فى العربة . نسيت كل شيء يتصل بهذا واتجهت بكليتى الى هذه المرأة ، وكانت قد رفعت رأسها وواجهتنى . ونظرت الى .. وعاودتنى الرعشة من جديد .. وابتدأ العرق ينضح على جبينى .. واقتربت منى وقالت فى صوت خافت :

ـ أخائف أنت ؟

فقلت لها بصوت مرتعش :

ـ أبداً ...

ومددت يدى دون وعى ، كانت يدى تزحف فى الظلام كالعنكبوت:

ـ يدك ساخنة .

ولم أقل لها شيئاً .. وتركت يدى فى يدها .. وأغمضت عينى ..

ـ مالك ؟ أنت محموم ؟ » .

ليس هذا تداعياً فى الصور عند البدوى ، كما أنه ليس تداعياً فكرياً وانما هو البناء العام للأقصوصة يفرض نوعية هذه التفاصيل .. فقد جعل من عربة الموتى « لحظة » متميزة داخل الزمان والمكان ، ثم ترك لنا الميت فى الجزء الأخير من العربة كشخصية فنية تلعب دوراً رئيسياً هو الموت ، ودوراً ثانوياً هو الجسد فى احدى مظاهره . ثم التقينا بقريب الميت الذى ينسى الموت تماماً فى ذهول جمال المرأة ، التى كانت بدورها وجهاً آخر للجسد ، الوجه المقابل للعدم . وفي غمرة الأحساس بالحياة ، بالوجه الاجتماعى منها ينسى ـ أو يتناسى ـ الصورة العدمية للجسد ، ويقبل على المرأة فى نشوة واهتياج .. « ومرت يدها على يدى وذراعى .. ووجدت يدى تمسح على ذراعيها .. وشعرت بنعومة بشرتها تحت ملمس أصابعى .. وأحسست بجسمى يتخدر » .. ذلك أن التماس « المتعة » فى الحياة ، بمعناها البسيط الساذج ، يستلزم ان نكون ذاهلين عن وجودنا الحقيقى ، ومتعته المأساوية الكبرى ، متعة اكتشاف أو محاولة اكتشاف دلالة واحدة له تنقذ الانسان من هوة العبث التى يتردى فيها .. لهذا تحين الفرصة أمام بطل عربة الموتى ، فيستيقظ من سباته وخدره .. « وكأنى كنت فى غيبوبة ورجعت الى نفسى ، وبحركة لاشعورية .. مددت رأسى ونظرت من النافذة .. الى صاحبى . وكان فى نعشه وعليه الغطاء الحريرى ، هل تصورته تحرك ، ونظر الينا ؟ ووضعت يدى على جبينى ، وملت الى النافذة،

وابتعدت عن المرأة » .. أى أن ثمة تناقضاً نفسياً بين الاحساس العميق بالحياة والاحساس المقابل بالموت ازاء قضية الجنس ، لأن الفنان هنا لا يصوغ قضيته مستقلة بذاتها وانما تجسيداً لقضية الوجود بكاملها .

ان مجموعة « العربة الأخيرة » لا تؤرخ فحسب لمرحلة من مراحل تطور الفنان محمود البدوى ، وانما تسجل ـ له أو عليه ـ محور القضية الأساسية التي يعيشها فى الحياة والفن .. تلك هى قضية المصير . كما تسجل ـ له أو عليه ـ الأطار الدرامى لهذه القضية .. ذلك هو الجنس ، فقد تضمنت هذه المجموعة أكثر من خمس أقاصيص تعالج المأساة بصورة مباشرة لا تتحمل التأويل .. الأمر الذى لم يحدث فى احدى مجموعاته القصصية ، السابقة أو اللاحقة . كذلك بلغ البناء الفنى فى هذه المرحلة ـ عام ١٩٤٨ ـ درجة عالية من التكامل لم يصل اليها البدوى فى انتاجه الأخير . اذ كان اعتماده الاكبر ـ فيما مضى ـ هو تسخير كافة دقائق التجربة وجزئيات أحداثها فى تشييد القمة الدرامية للأقصوصة بلا تعرجات فى الوسط أو تمهيدات فى المقدمة أو زوائد وتذييلات فى النهاية . لذا جاء عرضه لقضية الجنس بعيداً عن التشريح الموضوعى للعلاقة البدنية الحميمة بين الرجل والمرأة ، كما لم يجىء صورة عرضية أو قيمة ثانوية تتنازعها قوى الخير والشر .. أى انه لم يناقش الجنس باعتباره ظاهرة اجتماعية أو طبيعية فطرية فى ذات الفرد ، وانما ناقشه باعتباره تجسيداً جوهرياً لقضية وجودنا كله ، لقضية مصيرنا . لهذا ارتبط فى وعينا ـ بتأثير من الفنان ـ أن ثمة علاقة بين الجسد والموت ، علاقة تتجاوز الرؤية السطحية للجسد وهو فى رعشة الحياة والجسد تعانقه ديدان القبر ... كلا ، لم تكن هذه رؤية محمود البدوى فى تصوره وتصويره لعلاقة الجسد بالموت ، اذ كان كلاهما تعبيراً علوياً رامزاً الى مسألتى الجنس والوجود .. وكيف أن التناقض الحاد بين الموت والحياة ، يتخذ لنفسه تعبيراً حاسماً فى العلاقة الجنسية فقد خللت فورة الأشتهاء أو ثورة الأنفعال الحس تؤكد منذ بدايتها الى نهايتها ، أنها تمثل بداية الحياة ونهايتها ، فبالرغم من

تناقضهما الا أنهما متصلان فيما بينهما أوثق الاتصال ، وفي حركة جدية دائمة التجدد ، نرصد دورات حياتنا ووجودنا ومصيرنا . ولا شك أن المأساة هي الكلمة الأولى والأخيرة لهذه الدورات ، نتيجة مسبقة ولاحقة لوعينا وقسوة ادراكنا . ولهذا أيضاً تتجاوز قضية الجنس في أدب البدوى الأزمة الاجتماعية وان لم تتجاهلها بل تتخللها في صميمها ، كما أنها تتجاوز العناصر المتصارعة في ذوات الأفراد ، وأن تضمنتها في جوهرها .

في قصة « ليلة لن أنساها » تختلط على ذهن البطل مشاعر كثيرة تتشابك فيما بينها تشابكاً معقداً للغاية ... فقد ترك أخاه في المستشفى بين الحياة والموت ، ولكنه اذ اضطر أن يبيت الى جانب امرأة فوق سطح المنزل لفقدانه مفتاح الشقة ، فانه يتساءل .. « ان على قيد خطوات مني امرأة غريبة في ربيع عمرها ، وتعد فتنة في بنات جنسها ، قد أطفأت المصباح وتركت باب حجرتها مفتوحاً تكرماً منها وتأدباً ، وأنا أسمع بين كل لحظة وأخرى حركة جسمها على السرير فكيف أنام ؟ » .. وأما نحن فنتجاوب معه بصورة عكسية فلا نتساءل معه وانما نرقب الحركة السلوكية من جانبه .. « أخذت أعد النجوم في السماء حتى غفوت ، واستيقظت مع الفجر .. وأنا شاعر بالعطش الشديد .. وبحثت عن القلة حولي فلم أجدها ... ثم رأيتها وقد وضعتها على منضدة رخامية قرب الباب ، فاتجهت اليها ودخلت الغرفة على أطراف أصابعي ، مخافة أن تصحو صاحبتي .. ووقع نظري عليها وهي نائمة على السرير ، وقد تهدل شعرها وانحسر ثوبها عن ساقيها. وقفت عند مدخل الباب أنظر اليها والى القلة وأسائل نفسي : من أين أرتوى ؟ » . هكذا يراجع الفنان بين المظهر الخارجي والسلوك الداخلي في نفس الشخصية ، لا لتصبح النتيجة منطقية أو تداعيا ذهنيا وانما لتصبح تصرفاً طبيعياً لا استغلاق فيه . « ودخلت الى غرفتي وجلست على الفراش وأنا مطرق برأسي ، وشعرت كأني أحمل وحدى شقاء الناس جميعاً .. واقتربت مني سعدية وجلست بجانبي ومدت وجهها الى وقالت :

ــ صلاح .. أنت سكران ؟

فأمسكت بيدها ، ونظرت الى عينيها ، وسبحت عيناى فى الضوء والبريق والظلام .. سبحت عيناى .. وجردتها بخيالى من كل ملابسها ، وتمثلت لى الفتنة التى تطل من كل شىء فيها . وطوقتها بذراعى وهى تتمنع ، ثم لانت أخيراً واستسلمت » .. فى هذا الاطار من النشوة الجنسية، وفى القمة الدرامية للتجربة ، يموت شقيق صلاح ، وعندما يذهب اليه فى اليوم التالى ، يكون قد وضع فى ثلاجة المستشفى ، فتخترق لحظة الجنس قلبه ، ويمضى تاركاً الشقة والمنزل والقاهرة الى الأبد ، وكأنى بالفنان يتجاوز لحظتى الجنس والموت ، ليصل الى قرار معنى الوجود ، الذى يترسب فى قاعة معنى العدم ، فى اللحظة نفسها ، وبالقوة والمنطق نفسهما .

ومحمود البدوى ـ كما قلت ـ لا يثور على اللحظة ولا على منطقها، ولا يعلم أن العبث واللاجدوى حقيقة لا ريب فيها ، ولكن الحقيقة المقابلة هى موقف الانسان من الحقيقة الأولى : هل التمرد أم الأنتحار ؟ ان أديبنا يجيب ، بمنتهى الشجاعة والجرأة والحزن : الأنتحار ! ففى قصة « الدرس الأول » من المجموعة نفسها « العربة الأخيرة » يتعرف مدرس الموسيقى على تلميذه ، وهو يخوض أزمة نفسية ، فيقع المدرس فى هوى زوجة التلميذ . وبينما يتأزم حالة المريض تأزماً بالغ الحدة ، يكون المدرس قد حاول السقوط مع الزوجة المحرومة . و « محاولة السقوط » مشهد رهيب يستيقظ عليه الزوج ، ويشفى من مرضه ، ليذهب فى أول دفعة فى حرب فلسطين ، أى ، لينتحر !! لقد كان زوجاً مزيفاً نسى تماماً هذه الزوجة ، وغمرته لحظات الضعف بما يشبه الشلل عن الوعى .. فجاء الرجل الغريب ليسقط على وجدانه قطرات لاهبة من الوعى الحاد .. فما كان منه الا أن حمل عصاه على كاهله ورحل عن العالم .. لم يرد له الفنان أن يموت على فراشه ، وما أيسر ذلك بالنسبة لمريض نفسانى تهزه صدمة نفسية جديدة. ولكنه آثر أن يقول شيئاً ، وأن يقول هذا الشىء فى بنيان درامى ممتاز . لذا أفاق من المرض العابر ، لينتحر فى بطولة مثالية هى الحرب . أى أنه

شفي من المرض الصغير ، ليقع في مرض أكبر هو الخنوع والاستسلام . وتصل الينا هذه المعاني عبر الأقصوصة في مستويات تصاعدية ، أي أن الفنان يبدأ بلحظة الجنس كنتيجة للحرمان ، ثم يرتفع بهذه اللحظة الى مستوى آخر هو دلالة الوجود ، فاذا اكتشف الرجل هذه الدلالة صهرته الفجيعة في بوتقة الوعي ، ومات منتحراً .

وبعد عشر سنوات من ظهور تلك المجموعة القصصية الهامة لمحمود البدوي نراه يلح على قضية حياته وفنه وبين حين وآخر ، كما نلاحظ في مجموعة « الأعرج في الميناء » التي صدرت عام ١٩٥٨ . ولكننا نلاحظ شيئاً آخر ، أن التجربة الانسانية في أدب هذا الفنان العظيم بدأت تتسطح شيئاً فشيئاً ، فيصبح الموت حادثاً عارضاً يثير الاستفزاز ، يصبح الجنس مسألة عابرة لا تثير التأمل . وما زلت أتساءل :

ماذا ؟ ماذا حدث لهذا الرائد الكبير ؟

الفصل الرابع

العرب في الحي اللاتيني

لعل قصة « الحي اللاتيني » للكاتب اللبناني الدكتور سهيل ادريس ، من أهم الأعمال الفنية في الأدب العربي الحديث ، التي ناقشت موضوع اللقاء بين الرجل الشرقي والحضارة الأوروبية في غير قليل من الاسهاب والتعمق . بل ربما كانت التجـربة الانسـانية فى هذه القصـة من أكبر التجارب التي أخلصت فى التعبير عن هذا اللقـاء من خـلال العـلاقة بين الرجل والمرأة .

ودراستنا هذه ليست فصلاً عن فن الرواية عند سهيل ادريس ، أو حتى الجنس في أعمال هذا الكاتب ، بل هي تستهدف أساساً البحث عن طبيعة ذلك اللقاء الهام بين العربي والحي اللاتيني ، أو بين الرجل فيبلادنا والحضارة الأوروبية . لذا نحن لسنا بحاجة الىدراسة الجنس فىبقية أعمال الدكتور سهيل ، رغم عمرانها بمادة هذا الموضوع ، كما أننا لن نتطرق الى جميع جوانب « الحي اللاتيني » اذ ما يعنينا في دراستنا هو ما تشتمل عليه من اصطدام مباشر بين حضارتنا والحضارة الغربية مرموزاً الى ذلك بالعلاقة البدنية الحميمة بين الشاب اللبناني والمرأة الفرنسية ..

***

ولقد صدرت القصة عام ١٩٥٤ فى تلك المرحلة المليئة بالأحداث العربية ، والتي تتخذ فيها تلك الأحداث وجـه العـداء الخالص للاستعمار الأوروبى والأمريكي وهما قمة الحضارة الأوروبيـة في عصرنا .. ومن خلال الصراع السياسي والاقتصادي بيننا وبين الغـرب ، يتبلور صراعنـا الحضارى الكبير بين أمتنا العربية التي ما تزال في دور التكامل والتكوين ، وبين كافة أشكال التخلف الماثلة فى الأنظمة الاجتماعية الرجعية علىالنطاق المحلي ، وأنظمة القهر الأجنبي العالمية ..

وليس شك أن التفاعل بيننا وبين العالم لم ينقطع فى أية مرحلة من التاريخ ، ولكن هذا التفاعل منذ حوالى نصف قرن أو يزيد قليلاً ، اتخذ لنفسه مساراً آخر ومعدلاً أسرع . وقد شهدت الخمسون سنة الأخيرة فى المنطقة العربية ، لحظات عصبية دامية كانت ارهاصاً واضحاً لأزمة الضمير العربى المعاصر. ومن العناصر الأساسية فى هذه الأزمة ، التخلف الحضارى البالغ الضراوة والعنف الذى ما يزال يجثم على واقعنا الحديث بكل امكانيات التقهقر والتعويق . ورغم أننا نستحدث كل لحظة فى حياتنا اليومية ، ما تصل اليه منجزات العلم والتكنيك ، بل والأنظمة الأجتماعية المتقدمة نسبياً ، فاننا فى الوقت نفسه نغط فى وهاد عميقة من النوم والموت بين أحضان الجثث العفنة من القيم الوراثية القديمة . هذا العنصر فى أزمتنا يشكل تناقضاً خطيراً بين ثورية المرحلة الراهنة فى حضارتنا العربية وتقدميتها من جانب ، وبين توابيت أثرية مليئة بالمومياءات الروحية التى تبهر أنظار السياح من المرضى والمستشرقين الأجانب ، لكونها ما تزال باقية فى دنيانا منذ آلاف السنين . هذا التناقض فى حياتنا اليوم ليس الا واحداً من التناقضات العديدة رغم خطورتها والتى تدور فى فلك التناقض الأكبر بيننا وبين الوجه الاستعمارى للحضارة الغربية .

وكان من السهل اليسير ، أن نقول بأن الحى اللاتينى تسجيل تاريخى أمين لاحدى مراحل تطور التناقض بيننا وبين الغرب .. ففيها يفترق فؤاد عن فرنسواز ــ وهما شخصيتان ثانويتان رغم أهميتهما ــ لأن كليهما مختلفان من حيث موقف فرنسا فى شمال افريقيا : فؤاد تغلى دماؤه العربية غضباً من الموقف الفرنسى ، وفرانسواز تنزعج كثيراً من الموقف العربى. وفيها يتفق بطل القصة مع جانين مونترو فى موقف واحد ازاء هذه القضية . بينما هناك الكثيرون من الطلاب العرب الذين حاربوا الرابطة التى كونها فؤاد وصبحى وأحمد وبقية الأصدقاء لدعم الفكرة العربية ــ أقول بصدد ذلك كله ، انه كان يمكن القول بأن القصة تسجيل صادق لفترة ما من فترات الصراع بين الشرق العربى والغرب الأوروبى .

وما كنا نستطيع كذلك أن نستطرد في استنتاجاتنا من الرواية ، بأنها تلخيص لموقف الرجل العربي من المرأة عموماً في تلك المرحلة التاريخية التي تتسم بالتحول والتغير والانصهار . ولن نعدم حينذاك أن نستشهد بعشرات النماذج والأمثلة على طبيعة الشد والجذب في وجدان البطل بين « مثال » المرأة الذي صوره خياله من صفحات الكتب وحكايات الاصدقاء وأفلام السينما ، و « واقعها » الذي عاشه مع مشروع خطيبته ناهدة ، في بيروت ، وليليان ومارجريت وجانين في باريس .

ولكنا ـ في جميع أوهامنا وتصوراتنا ـ لن نصل الى أن المحور الرئيسي في القصة هو عقدة أوديب (كما قال الدكتور أحمد كمال زكي)، أو هو النزعة النرجسية عند البطل (كما أكد الاستاذ نجيب سرور) (١) ذلك أن الفكرة الأولى لا تستند الى دليل واحد ، والفكرة الثانية تخلط بين الاحساس المفرط بالذات ، ومحاولة اكتشاف هذه الذات . ولولا هذا الخلط لاستطعنا أن نضع أيدينا بالفعل على مفتاح الحي اللاتيني .

محاولة اكتشاف الذات ، سلسلة متصلة الحلقات من نضال الانسان العربي ضد كافة القوى الذاتية والموضوعية ، لاكتشاف ذاته الحضارية . ولكن هذا النضال ـ منذ أكثر من عشر سنوات ـ اكتسب الكثير من مؤهلات الحضارة الأوروبية ومكتسباتها العقلية في محاولة فك الرموز وحل الطلاسم المحيطة بمجاهل ذاته وأغوارها . لذلك يخاطب بطل الحي اللاتيني نفسه « ينبغي أن تتعذب ، أن تصهرك المحن اذا شئت أن يكون لحياتك معنى » (ص ١٣ ، ١٤) .. هذا هو الهدف الكبير الذي يرافقه منذ البداية ، منذ غادر ميناء بيروت في طريقه الى باريس . ولقد تعرض هذا الهدف لتجسيدات عديدة ، التوت وتعقدت وانبسطت حسب التعاريج والمنحنيات التي صادفت رحلته في خضم الحضارة الأوروبية المضطربة بشتى ألوان الثورات الأدبية والفنية والعلمية والفلسفية ، هذه الثورات التي تتجمد أخيراً في بؤرة باردة من التفسخ الحضاري ، كاحدى النتائج

---

(١) راجع «الآداب» ـ عدد فبراير سنة ١٩٥٥ .

المعنوية للحروب العالمية الساخنة والباردة وانعكاساتها على الانسان الأوروبى . فهو ينظر : « مقابل الفندق ، عند زاوية الباب الكبير شبحان معتنقان ، يتحركان بين لحظة ولحظة فينفصلان ، ثم يلتصقان دون تأمة . ظلان أسودان ينصهران ظلاً واحداً بين لحظة ولحظة » (١٨) .. كان هذا المشهد انقلاباً تاريخياً فى خياله الذى جاوزت أسلاكه المكهربة بالحرمان والكبت والرغبة حدود شرقه العربى ، وامتدت عبر آلاف الأميال الى جنة أوروبا ، حيث حوريات باريس . ولكن هذا الخيال لم يصل يوماً الى تفاصيل ذلك المشهد فى زاوية الباب الكبير فراح ، هو وزملاؤه ، يحدقون فى الظل الأسود البعيد المنصهر عن ظلين اثنين !

وحقاً هو يؤكد هدفه من الحياة ، أو غاية وجوده ــ كما يقول ــ فى دراسة الأدب العربى تارة ، وفكرة الرابطة العربية للطلبة تارة أخرى ، ويقرض الشعر فى أوقات الفراغ تارة ثالثة . الا أن هذه جميعاً ، كانت بمثابة الحواشى بالنسبة للحنين الجارف بين ضلوعه لخوض تجربة عميقة مع المرأة هنا .. فى قلب باريس ! وعندما أضع خطاً تحت كلمة « تجربة عميقة » فانما أقصد الى تأكيد ذلك المعنى الرابض فى جميع أبعاد الشخصية .. اذ أن تجاربه السابقة مع جانين لم ترتفع الى مستوى «المثال» الراقد فى أعماقه ، الى مستوى الدلالة الحقيقية للمرأة كما عايشها فى ذلك الجزء الخفى من نفسه ، عن عيون الأهل والمجتمع والضمير الشرقى والقيم الرثة المهلهلة . كلا .. انه لم يستشعر أية ــ نبضات خافقة فى وجدانه نحو سيمون وجانيت وسوزان وهيلين وزينة ، حين التقى بهن بين جدران البيت اللبنانى ، لم يحس وزينة تدخل غرفة الطعام حيث يوجد أحد أصدقائه ثم تغلق من خلفها الباب ، ويسمع بعد لحظات صرير القفل ، لم يحس بأن هذه العلاقة بين أصدقائه وصديقاتهن ، تتقارب بين علاقته المرموقة علاقته التى يستمد من ضرامها وقوداً لتحقيق الذات، أو لاكتشافها، لتعيين غاية وجوده، أو لتحقيق هذه الغاية. لهذا يحترم علاقة فؤاد فرنسواز، ولا يقارن بينها وبين علاقته بجانين مطلقاً . انه لا يقيم شبهاً بين حياته ،

وحياة عدنان أو صبحى ، فالأول يرزح تحت أغلال الطمأنينة الواهمة فى أحضان الدين ، والآخر يرزح تحت أغلال الشهوة العاجلة فى أحضان أقرب امرأة .

وهو يبحث عن نفسه فى اطار برج بابل العربى أو الجوقة الموسيقية العربية ، كما اتصفت اجتماعات زملائه المصريين والعراقيين والتونسيين والجزائريين ، غير أنه يبحث عن نفسه فى طريق خاص مستقل ، يمنح الوجود الانسانى للفرد نكهة خاصة . نكهة بعيدة تماماً عن رائحة العمامة التى يرتديها عدنان من الداخل والتى كان يرتديها بطل « الخندق العميق» (١) من الخارج .. ان هذه العمامة تطمس وجوده فى طوفان السلف ، ومن ثم تسلب وجوده من ذاته ، لأن هذا الذات تصبح مشاعاً لوجود سابق على وجوده ، لوجود غير موجود ، أى أنها تصبح والعدم سواء . ومن هنا تكون علاقته بالمرأة ، هى علاقة الدمية بصانع الدمى الذى لا يفضلها حالاً ، لأنها علاقة ميكانيكية بين جمادات ، يحركها جماد آخر هو « زر » الشرائع والنواميس التى اخترعها اناس مثلنا ، لأنفسهم منذ قرون سحيقة . انه لا يريد ان يرتدى عمامة عدنان ، من الداخل ، فقد خلعها سامى ــ مع التجاوز التاريخى ــ فى « الخندق العميق » وهو الامتداد الأكثر تطوراً لسامى ، ان هذه العمامة ــ فى مرآة اللاشعور ــ تنهب السمة الوحيدة التى يتميز بها الانسان الفرد عند ولادته، وهو أنه ذات جديدة متفردة ، تتمثل خواص البشرية كلها ، وتتفرد بكينونتها الخاصة المستقلة . وهو صاحبنا بطل الحى اللاتينى ، يستهدف فى المقام الأول ، أن يصوغ هذه الكينونة بالتحديد ..

ولذلك فهو يرفض منهج صبحى فى الحياة ، لأنه اذا كانت عمامة عدنان تشيع وجوده بين جثث المقابر الشرقية ، فان صبحى يشيع وجوده أيضا بين جثث النساء . المرأة فى حياة صبحى ، تتمدد من داخله ، فتبتلع

---

(١) رواية لسهيل ادريس صدرت عام ١٩٥٨ .

كيانه ذرة ذرة ، وتهدر كينونته ، وتذيب مقدراته فى نيران الجنس ، فتفقد العلاقة انسانيتها تحت وطأة الآلية المطلقة من الجانبين .

ان صبحى وعدنان ، رد فعل سلبى ازاء الحضارة الأوروبية ، لذلك فهما يتخبطان بين هوامش « المرأة » .. بعكس فؤاد الذى كانت المرأة أخطر همومه فأصبحت أحد همومه .. أما هو فيود لو تعمق هذا الكائن الرائع ..

لماذا ؟ لماذا تكون « المرأة » دون بقية ظواهر الحياة ، هى « المحك » أو البوتقة التى يود أن ينفذ من خلالها الى جوهر الحياة ودلالتها العميقة؟ لأنها ، هى المرأة ، كانت الحائط الضخم الذى يحول بينه وبين الحياة . وفوق هذا الحائط علقت جميع توابيت الموتى ، جميع القيم والأخلاقيات والمثاليات . من المرأة فى بلاده ينبع معنى العار والخطيئة والشرف . وموقفه من هذه المعانى يحدد موقفه من المجتمع . وموقفه من المجتمع يحدد مكانه من الحياة .. فأين كان هو من الحياة ؟ كان يرقد فى أحد أبهائها المريضة « يتخيل آلاف الصور لنساء عاريات ، متمددات على السرر ، أو يتعرف على صورة حية لامرأة شرقية تزيد حرمانه حرماناً ، وتملأ ذاته بثة عقدة، وتميت فيه الثقة برجولته ، أو أن تسعى اليها حيث تشعر تارة بالخوف من أن يراك من يعرفك ، وتارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك الا جسداً فيه برودة الثلج » (ص ٣٠) .. ومن أعماق هذا الخيال المريض، تتكون عناصر تجربته الرومانسية مع ناهدة .. انهما معاً يعيشان أزمة التناقض التاريخية فى مجتمعنا العربى بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة ... ولهذا تتسم رومانسية الفتاة بالحزن والتشاؤم والكآبة بينما تتسم رومانسية الفتى بالتمرد والمقاومة فى الخيال والواقع ، وفيما بين الخيال والواقع . ان الأزمة لا تتيح لناهدة سوى الاستسلام بين أنغام شوبان ، بينما يتيح له هو ، السفر الى باريس بمفرده ــ ونقوده وأحلامه .. .

وفى باريس ترغمه التجربة الأولى أن يخلع ثيابه الرومانسية فوراً .. لأن فتاة السينما التى خالها « زهرة نابضة بالطهر » (ص ٣٧) قد هزئت

بهذه الثيـاب حين تركت له يدها فى الظلام يبثها شـوقه ـ أو شرقه ـ المحموم .. ثم بادرها بالخروج « كأمير الأحلام » حتى تتلهف على موعده فى اليوم التالى .. ولكنها خيبت آماله وظنونه ، ونزعت عنـه أول ثيـابه الداخلية أو الشرقية . الرداء الرومانسى .

والتجربة الثانية قادته الى الفندق مع احدى فتيات الرصيف ، وبين شـفتيه يتوسد شـعاره الاقطاعى : « سـأعصرها وأعصرها ، ثم ألفظها كالنواة (ص ٤٧) « وحين همَّا بالافتراق بعد منتصف الليل ، قالت له بمرح : ـ أشهد أنك لطيف جداً ولكنى أعجب لشىء واحد : لماذا لم تنظر الى طوال هذه المدة ؟ لماذا لم تتطلع فى عينى ؟ ألا يعجبك جمالى ؟ وتذكر فى تلك اللحظة أنه كان يتفادى حقاً النظر اليها طوال مكوثه معها ، بالرغم مما لمحه من جمال وجهها وجاذبيتـه . ورفع عينيـه الى عينيها . وسرعان ما أدرك لماذا كان يتفادى من النظر اليها . كان فى عينيها بسـمة ، بسمة سمع صوتها بأذنيه . بسمة كانت تقول : حقاً يا صاحبى ما أشد ما تستحق الشفقة والرثاء ! « (ص ٤٧) . ان التجربة الثانية لم تشـهده عارياً من الرداء الرومانسى ، وانما كانت المرآة التى التقطت صورته وهو يخلع ذاك الرداء . وجاءت صوره تدعو حقـاً الى الرثاء عند فتـاة رصيف ، ولكنها تدعو فى واقع الأمر الى شىء آخر أبعد من نظر المومس الباريسية ، انها صورة المعاناة والتمزق ومرارة الاكتشاف الأول!! أجل ، فلقد كانت المَرأة وستظل فى حياته دائماً ، الأداة الرئيسية فى محاولته الضخمة ، أو فى مغامراته الكبرى لاكتشاف ذاته .

أما التجربة الثالثة ، فكانت ليليان صديقة أحد زملائه المسافرين الى أرض الوطن . فتاة يبرق لسانها بالثقافة ، وتتغنى شفتاها بالشعر، وتضحك عيناها من لا شىء . « ولم يكن مضى على زميله الطائر ساعات ، عندما انقطع بينهما حديث الشعر ، وتمتما بضع كلمات من النثر ؟ ثم صمتت الشـفاه والتقت . وحين أغلق الباب خلفها ، أرسل زفرة طويلة . كان يشـعر بضيق لا يدرك له تعليلاً الا أنه غير راضٍ عن نفسه « (ص ٦٨) والرضا

عن النفس هنا لا يتصل بحال بما يفيد أمور الجسد ، وانما جاءت ليليان باستهزائها الشفوى والتطبيقى بزميله الطائر منذ ساعات لطمة قاسية من سلسلة تجـاربه مع المـرأة . بل انه اكتشف فى الصباح أنها نسبت الى نفسها احدى قصائد جاك بريفير اذ طالع فى ديوان لهذا الشاعر القصيدة التى ألقتها على مسامعه فى الليلة السابقة على أنها من شعرها . وكذلك لم تنس أن تضيف الى سرقتها من الشـاعر الفرنسى ، حافظة النقود الخاصة به ، هو الطالب اللبنانى .

والتجربة الرابعة لم تستغرق لحظات .. فى بهو الفندق تعرف على مارجريت ، أو تعرفت هى عليـه بمعنى أدق .. ولأول مرة كان جريشـاً فرفض طلباً لامرأة . فقد رفض أن يهديها تمثالاً لأعرابيين كان قد جلبه معه من بيروت رغم الحاحها على الطلب ، رغم عينيها اللتين تحملان « كل أخطار الدنيا » كما يقول . وما جرؤ عليـه بالفعل هو أن يغيب حواسها واحدة بعد الأخرى ، حتى اذا دنت منه « شعر بصدره يخفق اذ أحس بشفتيها تلامسان خديه ملامسة رقيقة ، وهما تهمسان : وشفتاى ؟. فلم يجب . لأن شفتيها كانتا للتقبيل ، للارتشاف ، لاسالة الرضاب فى الفم . كانتا ليعانق الجسم الذى يحملهما ، ليصهر فى الذراعين، ليحرق فى الصدر الأنفاس ، ثم ليجرد من ثيـابه قطعة قطعـة ، وليلقى على السرير ، بل ليستلقى هو نفسه ، نابضاً ، ناضراً ، يضج بالنداء . وشفتاها تانك ، كانتا بعد ، لتخمدا اللهاث الراعش ، فى غمرة اللقاء الأعظم » (ص ٨٠) .

وليس شك أن رصيده من التجـارب لم يكن قاصراً على ما يتصل بذاته فحسب ، وانما هو يشتمل على تجارب الآخرين أيضاً .. يشتمل على صورة البيت اللبنانى : صف من الشـباب العربى وآخـر من فتيات باريس ، وغرفة الطعام تغلق على كل اثنين من الجنسين بالتناوب : وصورة صبحى الذى أضحت المرأة همه الأول والأخير فى هذه الدنيا ، حتى أن زملاءه فى الرابطة لا يفكرون فى أن بامكانه أن يحاضرهم بشىء ذى قيمة، اللهم الا اذا كان اقتناص النساء يعتبر شيئاً ذا بال بالنسبة للمشكلة القومية

فى الوطن العربى . وهناك فؤاد الذى تستغرقه القضايا السياسية ، الا أنه يؤكد : « ان حاجتي الى المرأة شديدة . ولكن هذا لا يعني أنها لا تزال هي همي الأول .. لقد كانت كذلك يوم وصلت الى باريس . أما الآن ، فان لى هموماً كثيرة أخرى ، ليست المرأة الا أحدها ، ولست انكر أنها تعيننى كثيراً على مواجهة سائر هذه الهموم . وأنا أعتقد على كل حال أن أحدنا لا يبلغ استغلال امكانيته كلها ، أو أكثرها الا اذا كفيت حاجاته كلها أو أكثرها .. ألا تعتقد أن كثيرين من شبابنا العربى ، هنا وفى الوطن ، محرومون من استغلال أسمى امكانياتهم لأن حاجاتهم فى الحب والجنس غير مكفية ؟ » (ص ١٤٤) . أما رصيده من الشرق ، من بلاده ، فان الصداقة بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة، تقوم على أساس الحرمان المتبادل ، فليس ثمة صداقة يمكن أن تقوم بين الرجال و « فتيات بلدك اللواتى جعلت منهن التقاليد أرواحاً مذعورة بشبح الرجل » (ص ٥٨).

هذا الرصيد من معانى المرأة فى تجاربه وتجارب الآخرين ، فى خياله وأخيلة الآخرين ، هو الشفيع الدائب المستمر لدى ذاته الواعية واللاواعية على السواء ، بأن اكتشافها الأكبر لن يتم الا على يدى امرأة ، على يدى المرأة بصفة عامة ، وعلى يدى امرأة معينة فى وجدانه من قبل بصفة خاصة . وهو يذكر على الدوام أنه جاء الى باريس من أجلها ، لأن حضارته لم تمكن بعد من ضياعه المرأة الماثلة فى وجدانه ، المرأة التى تقف على قدم المساواة مع هذه الحضارة ..

والروائى لم يكن غافلاً عن معنى اللقاء العميق بين بطل الحى اللاتينى وجانين مونترو بعد ذلك . ولقد صور الشخصيتين فيما أوى بتمهل واختيار دقيق للزوايا الكاشفة .. حتى أن ذلك اللقاء يتم ، فلا تعنينا المبررات الثانوية التى أدت الى حدوثه ، فقد كان لا بد أن يقع على أية حال . كان لا بد لصاحبنا اللبنانى ، أن ينصهر فى بوتقة جانين حتى يخرج منها انساناً جديداً يعى ذاته وعياً جديداً . واذا كان المونولوج الداخلى هو الضوء الرائع الذى أفسح المجال للرؤية الدقيقة للنفاذ الى

تفصيل البنيان الداخلى للشخصية الأولى فى الرواية .. فان شخصية جانين لم تكن ـ بحاجة الى هذه الوسيلة للتعبير عن أهمية دورها العظيم فى جلاء دقائق التكوين الجديد للبطل .

وهى لمسات قليلة من الفنان أعطت التجسيم اللازم للشخصية ، ومنحت هذا التجسيم نسمة حياة . أولى هذه اللمسات أن جانين كانت مخطوبة الى الشاب هنرى وانها ما تزال تحتفظ به كذكرى جميلة فى حياتها . ومأساتها مع هنرى تبدأ عندما شاهدته يخونها قبل موعد الزفاف بأسبوع واحد. حينذاك قررت أن هناك فجوة كبيرة بينها وبين هذا الرجل، وأنها لا تستطيع ، أجل لا تستطيع الزواج به .. هذا رغم أنها استسلمت له فيما سبق فى احدى لحظات الضعف البشرى كما تقول . هذه هى جانين التى يستهويها الشاب العربى ، فتخلص له الحب ، بالقلب والجسد ـ ثم ترفض فيما بعد للمرة الثانية ـ الزواج به ، لأنه لم يكن فى مستوى المسئولية وتبرأ من ثمرة حبهما بصورة أذهلتها .. أذهلت ذلك الضمير الحر الشجاع ، فضاعت بين كهوف الحى اللاتينى ، بمنتهى الحرية والشجاعة والمسئولية بمنتهى الاحساس المأسوى العميق بمعنى الضياع . هذه اذن ، جانين التى هربت من الأهل فى محاصرتهم لها بين جدران هنرى .. لأن العلاقة الجنسية التى تمت بينهما ليست من جانبها سلعة تباع وتشترى ، ليست عربوناً دفعه الرجل ، دفعه السيد . وانما هى بملء حريتها وضعفها أنجزت هذه العلاقة ، وبنفس هذه الحرية مضافاً اليها القوة هذه المرة تلقى تلك العلاقة بكل ما تتضمنه من أرباح شرعية لا تستهويها ، ذلك أن الرجل الذى تحبه ، الذى شاركها العلاقة ، لا يرتفع عن مستوى « الآخر » الذى مارس معها علاقة مشابهة قبيل زفافه بأيام ، جانين هذه ، هى نفسها التى تأبى الارتباط بحياة الشاب العربى ، لأنه لم يكن بعد فى المستوى الحضارى الذى ارتفعت هى اليه . المستوى الذى يجعل من المسئولية مرادفاً للحرية فتغدو كلماته : أحبك ، أتزوجك ، ارتباطات أقدس من الوثائق الممهورة فى أسفلها بتوقيعات .. ربما لن تنفذ حرفاً واحداً مما كتب . جانين لم

يعجبها تخلف عدنان ، ولا تطرف ربيع ، واطمأنت الى فؤاد ، ولم تسترح الى آراء فرانسواز فى القضية العربية ..

جانين مونترو هى التجربة الكبرى فى حيـاة صديقنـا وبطل الحى اللاتينى . كانت تجاربه كلها قبلها ، علامات طريق فحسب ، أما هى فكانت الطريق . وفى هذا الطريق .. كيف مضى صديقنا فى الحى اللاتينى ؟.

• لقد مضى وصدى كلمات فؤاد يهز أعماقه « اننا جميعاً ، نحن الشباب العرب ، ضائعون يفتشون عن ذوات أنفسهم » وهو .. هو نفسه .. تراءت له وجوه أصدقائه جميعاً عيوناً تطل منها أرواح ضائعة ، تبحث عن نفسها ، على مقاعد الجامعات ، وفى مقاهى الأحياء ، وبين أذرع النساء . وهو نفسه هذا (الشىء) الفارغ ، هذه الصـدفة الجوفاء ، هذا العود من القش ، أليس هو أضيعهم نفساً ، وأشردهم روحاً ؟ (ص ٩٤) .

• ثم التقى بجانين ، فكانت تختلف عن ليليان ومارجريت وناهدة.. اختلفت عنهم جميعاً لا فى سلوكها ازاءه أو فى قصة حياتها أو فىمستواها من النضج .. وانما نبع اختلافها من « القلق » الذى كانت تبثه فى عينيـه اللتين تطل منهما روحه الضائعة .. لذلك يتسـاءل فور غيابها يومين عند بعض الأقارب فى الالزاس « .. وهل ستملأين ، بعد الآن ، هذا الوجود الفارغ الذى يبحث أبداً عن معنى ذاته » ؟.

• أى أن لقاءه بجانين لم ينقذ هذا الاتجاه أبداً : اكتشاف الذات. وهو لم يحاول قط أن يبحث هذا المعنى بين أحضان فتاة الرصيف ، أو ليليان أو مارجريت لأنهن جميعاً ــ مثل صبحى ردود أفعـال سلبية ازاء الحضارة الأوربية التى شاهد نموذجها الأكبر ليلة وصوله الى الفندق فى زاوية الباب الكبير . لقد رفض أن يكون هو مجرد رد فعل كعدنان أو صبحى ، وانما أراد أن يكون فعلا .

وهذا ما يطلب الى المرأة التى يريدها ــ أن تكونه .

أما هى ، جانين ، فكيف كان طريقها اليه ؟

• انها فتاة فرنسية فقيرة ، ما جاءت الى الفندق الا فترة قصيرة ، انتقلت بعدها الى السكنى مع احدى العائلات .. انها أيضاً « بحاجة الى من تثق به ، بعد أن زعزعت ثقتها بالانسان كقيمة » (ص ١٣٣) .

• كانت تتذوق الفن ولا تدعيه ، وتشارك صاحبنا آراءه فيما يتعلق بكثير من القضايا .. حتى السياسية منها . وعندما آذنت حاجتها الاقتصادية بالالحاح توجهت فوراً الى العمل بأحد المحال كبائعة ..

• لم تكن دراستها بمعهد الصحافة تتخذ شكلاً تقليدياً ، بل هى تنتقد الكثير مما تفيض به الصحافة الفرنسية من أخطاء .. وتستجيب لها موهبة التحقيقات الصحفية الخفيفة ..

فاذا أضفنا الى هذا التكوين الخارجى ، تكوينها الداخلى الذى سبق أن أحطنا به فى الاشارة الى مأساة خطيبها معها ـ لاستطعنا أن نرافقهما معاً ، هى وهو الى البوتقة .. الى العلاقة الحميمة التى استحوذت عليهما .. فكان يترجم لها بعض قصائده ، وفى مقدمتها جميعاً قصيدة « الحرمان » التى تحكى مأساة الحب فى بلادنا .. مأساة اللاوجود ، أو مأساة الوجود اللاانسانى . غير أن هدف جانين كان ينتزع « اللا » هذه من وجدانه ، ينتزعها انتزاعاً ، منذ أخذت ذراعه ومضيا يرقيان السلم .. « ولكنها توقفت لحظة ، اذ بلغا باب غرفته :

ـ على ان لى شرطاً واحداً !

ـ قوليه دائماً ..

ـ هذه الليلة .. لن تترجم لى « الحرمان » !

وتلك الليلة .. لم يترجم لها الحرمان .. لم يترجم الحرمان ولم يترجم أية قصيدة سواها . فقد بدأ يعيش فى ينبوع العطاء الذى لا يوحى بغير الأخذ ، فيعطل الفكر ويخرس اللسان . وهى أيضاً كانت تأخذ بقدر

ما تعطى ، وما أكرم ما كانت تعطى » (ص ١٦٢ ، ١٦٣) .. هذا الأخذ والعطاء هو المعنى الانسانى الأول فى حصيلته الوجدانية من علاقته بجانين. ولا شك أن العلاقة القائمة على التبادل بين الطرفين فى مناخ حر لا تشوهه الارتباطات السطحية فى الوثائق المكتوبة .. هذه العلاقة لا تبدد القيمة الاقطاعية القديمة الدالة على الاغتصاب فحسب ، ولا تبدد الركيزة الأساسية القائمة على الأنانية فقط .. بل ان هذه العلاقة تحقق أيضاً شكلاً من التكامل فى الانسجام والتعادل بين العاطفة والجسد .. « كان الليل مملكتهما الأثيرة ، يركنان اليه ليتلذذا فيه بالدفء والظلام والحب . الحب، هذا الحب الذى لم يعرف منه الا أحد شطريه : فأما النشوة الروحية وحدها ، وأما اللذة الجسدية وحدها ، بل هو لم يعرف أى الشطرين الا فى أسوأ أشكاله : أما كبت وانغلاق وتآكل ، واما انانية وحيوانية وانحطاط . ولم يكن يتصور أن بوسع انسان أن يدرك الى جانب انثى ، اللذتين كلتيهما ، كما أدركهما هو الى جانب جانين . وكانت هى من رهافة الأنوثة بحيث كانت تعى كيف تعالج الأخذ والعطاء ، وكيف تدفع الضجر والملل بتغليب احدى اللذتين فى الوقت المناسب » (١٦٣ ، ١٦٤).

هذا التفاعل الخصب بين القلب والعقل ، بين الروح والجسد ، وذاك الشكل الانسانى القائم على الأخذ والعطاء ، لا يمنحان التجربة تكاملاً حقيقياً .. فالتجربة كلها ليست الا رمزاً عميقاً للتفاعل الحضارى بيننا وبين أوروبا .. وهذه الرمزية لا تكتمل فى وعينا الا بذلك العنصر التراجيدى الذى يضيفه فؤاد بمطلع رده عما اذا كان سيتزوج فرانسواز ، فيقول : « فكرت طويلاً فى هذا ، ولكننى انتهيت الى الغاء هذه الفكرة . اننا مدعوون فى المستقبل يا عزيزى الى مواجهة كثير من قضايانا القومية التى لا تعنى أحداً سوانا . وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها فى معاناة مثل هذه القضايا . اننى أريد أن تكون زوجتى رفيقة حياتى حقاً ، بكل ما فى الرفقة من معنى . ولئن أنا تزوجت يوماً ، فلن أتزوج الا فتاة عربية ، وان فرانسواز لتعرف ذلك » (ص ١٧١) .

لو أن المؤلف أتاح لهذا العنصر الجديد حرية النضج والاكتمال ، لاكتسبت المأساة بعداً آخر ، أكثر عمقاً مما انتهت اليه . فالتناقض بين الشاب العربي والفتاة العربية ، ينبغي ألا يذيب التناقض بين هذا الشاب والفتاة الأوربية . بل ان هذه التناقضات يجب أن تحل لمصلحة الفتاة العربية مهما أحنت كاهلها مئات القرون من مثاليات الشرق وقيمه ... ذلك أن مأساة التناقض ـ فيما بعد ـ بينه وبين الفتاة العربية، هي المظهر الحقيقي الذي يصوغ له اكتشاف ذاته الجديدة !

واذا كانت جانين مونترو هي « الصورة الكبرى » (ص ١٨٣) التي تملك عليه خياله ، فان الرتوش النهائية في هذه الصورة ، ليست من نصيب الحضارة الأوروبية ، والا فقدت التجربة الكبرى رمزيتها العميقة الدلالة . وهذا ما حدث بالفعل . فقد تحولت أحداث القصة الى مجرد صراع بين الشرق والغرب ، بين الأم اللبنانية والفتاة الفرنسية ، بين الانحناء للعاطفة والتمرد على الأهل . والحق ، أن القصة تتضمن هذه الأحداث منذ البداية كاطار للقيمة الخطيرة التي يومىء اليها بطل الحي اللاتيني من اللحظة الأولى ، ألا وهي الصراع الأكبر لاكتشاف ذاته ، الصراع الأكبر الذي تخوضه المنطقة العربية بأسرها لاكتشاف الذات العربية الجديدة . ولا ريب أن الحضارة الأوربية ، ان المرأة الأوربية ، هي أحد طرفي الصراع ، ونحن نكتسب من هذه الحضارة ـ كما يكتسب هو من جانين ـ الكثير من مقومات حياتنا المعاصرة ، الكثير من العوامل الكاشفة لذاتنا .. ولكنا نرفض من هذه الحضارة ـ كما رفض فؤاد من فرانسواز ـ الكثير من مقومات الانهيار الذي تتميز به المرحلة الراهنة في أوروبا . واذا كان المؤلف قد جمع في شخصية جانين المقومات الايجابية فحسب ، واذا كان ذلك ممكناً في الحياة الواقعية فعلاً .. الا أن رمزية التجربة تتجاوز هذه الخديعة الفنية ، لنتساءل عما اذا كانت هناك تناقضات ـ رغم ذلك ـ بين الشاب العربي وحبيبته الفرنسية ، أم أن الصورة المثالية

فى ذهنه تحققت بكاملها .. ولو تعارضت هذه الصورة مع هدفها الأصيل : اكتشاف الذات ، وتحقيقها ؟

لقد صور لنا المؤلف جانين مونترو شخصـية متكاملة ، بحيث اننا نتعاطف بعنف مع نهاية مأساتها الفردية .. ولكننا نستشعر أسفاً عميقاً أننا لم نعثر مطلقاً على نهاية التراجيديا الكبرى : اكتشاف الذات ! بل ان معالم هذه التراجيديا نفسها تبهت رويداً رويداً حتى تنمحى تماماً مع كلمات العربى العائد من باريس : « بل الآن نبدأ يا أمى » .. يبدأ كيف .. ومن أين ؟ هل يبدأ من حيث ضاعت جانين ؟ ذلك الضياع الذى تنبأت به وهى تحدثه عن احدى فتيات الرصيف ، عن فتاة الأوبرا « ما يدريك يا عزيزى أن فتاة الأوبرا تلك ليست هى ضحية حب ؟ ضحية رجل أحبته ... ثم تركها .. ثم فقدت أملها فى حبه .. ما يدرينا ، يا عزيزى . ان ذلك الحب .. لم يكن رغيفها الذى تقتات به ؟ ثم .. ملت الشقاء ، تعبت من البؤس .. فلم تجـد الا .. أن تخنق ضـميرها .. ويومذاك هانت لديهـا الدنيـا .. والسعادة . والحب .. والرغيف . ويومذاك راحت تبحث بجسدها . عن الرغيف .. وهكذا ، هكذا أصبحت فتاة ضائعة » (ص ٢١٢) .. هل يبدأ هو من هذه النهاية المأساوية التى حققها بنفسه فى حياة جانين عندما تخلى عن مسئوليته فى الجنين الذى أثمرته لياليه معها ؟ لقد فقدت جانين ايمانها بالانسان منذ وصلتها تلك الرسـالة التى أعلن فيهـا هـذا التخلى ، منـذ أجهضت نفسها بعد ذلك فى احدى المستشفيات بين الحياة والموت . أم هل يبدأ من اللقاء الأخير مع ناهدة عندما تراجعت فى غرفته وهو يتحرك بين جدرانها يبحث لها عن كتاب « لقد تراجعت ناهدة ـ ، لا لشعورها بأنها هى كانسانة ، قريبة منه هذا القرب الذى لم تكن تقدره ، وانما لشـعوره بأنها هى كذلك ، كجسد . ولقد تعلمت أن تقدس هذا الجسد ، لا تقديس حب وعبادة ، وانما تقديس خوف وحذر . انه مستودع عواطف ونزوات، ومخزن مشاعر وشهوات ، حكم عليها بأن تكبتها وتعيش فى تآكلها ، لأنه حرم عليها أن تعيش كما هى ، وأن تعانيهـا كمـا تتيحها لها ، بل كمـا

تقتضيها طبيعتها ، طبيعة البشر . هكذا خافت جسدها ، هذا الذى ينبض بتلك المشاعر والشهوات المحرمة ، وهكذا انتقل خوفها من جسدها ، الى كل من يحاول أن يثير هذا المستودع ويفجر فيه كوامنه المقدسة . كذلك أصبحت المرأة العربية ، تخاف الرجل ، تخاف الكائن الذى ينبغى أن تثق به ، لأنها تخاف الجسد الذى ينبغى لها أن تحبه » (٢٢٨ ، ٢٢٩) ... أم هل يبدأ حياته بذلك الضمير الشرقى الذى أملى عليه رسالته التى شيعت جانين فى أحد كهوف الحى اللاتينى ؟

من أين يبدأ صاحبنا ، وقد انتصر المؤلف لفتاته الشرقية دون ما سبب حقيقى بل على النقيض ـ كانت هزيمة جانين انتصاراً رائعاً لها : فقد هجرته بعد أن عاد الى باريس ، كما سبق أن هجرت هنرى لأسباب متشابهة . ولكن هل هو الصورة العربية لشخصية هنرى ؟ من أين يبدأ اذن ، وقد أغلق عليه المؤلف جدراناً أربعة من ضياع جانين ، والقضية القومية ، والضمير الشرقى متمثلاً فى شخصية آلام ، وحياته الفكرية كانسان مثقف . أين هو الطريق الى اكتشاف الذات، الطريق الذى أنارت جانين بعضا من زواياه وما كانت تستطيع أن تضىء جميع زواياه ؟

ان المونولوج الداخلى الطويل الذى يصاحبنا من بداية القصة الى نهايتها ، أوضح لنا جيداً أن المرأة فى حياته لم تكن سوى مرآة ذاته ، وصورة وجوده ، التى يريد أن يحققها بانسلاخه عن الرداء الرومانسى والرداء الاقطاعى ، وبقية الأردية التى تتناقض ألوانها مع لون العصر بصفة عامة ، ولون المرحلة الحضارية التى يعيشها وطنه بصفة خاصة . لم يكن تأرجح المونولوج بين الضمائر الثلاثة ـ الغائب والمتكلم والمخاطب ـ حائلاً دون التكوين الموضوعى للشخصية (كما تشكك فى ذلك الاستاذ يوسف الشارونى) (١) . ولقد تفاعل التكوين الموضوعى مع ذاتية البطل فى اطار كاد يخلق المحور الدرامى ـ الوحيد للرواية ـ وهو اللقاء بين العربى

---

(١) راجع «الآداب» عدد ابريل سنة ١٩٥٤ م

والحى اللاتينى .. الا أن الدكتـور سـهيل ادريس قنـع بابراز القشرة الخارجية للصراع الحقيقى فى نفسية البطل ، بينه وبين ذاته ، فلم يعطنا تفسيراً فنياً مقبولاً لحركة الاصطدام بين الشاب العربى والمرأة الأوروبية. وكادت الفكرة الرئيسية تفلت من بين أصابعه ، فتنبسط وتسطح وتصبح القصة مجموعة مذكرات أو يوميات لانسـان نرجسى كما ظن البعض . ولقد جاءت الصورة الفنية للجنس ـ تبعا لذلك ـ صورة فوتوغرافية تعنى كثيراً باللحظة الميكانيكية فى العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة . ذلك أنها خلت ـ فى اللمسة الأخيرة ـ من المضمون الكبير الذى أحسسناه فى طبيعة الشخصيات وأولى مراحل تطورها بموازاة الأحداث . ولا ريب أن الفنان كان رائعاً وهو يقدم لنا الوجوه العديدة للمرأة الغربية والشاب العربى من خلال عدة نماذج ، ثم فى قدرته على توظيف هذه الوجوه فى صياغة الوجه الأساسى للرواية : الشاب اللبنانى وجانين . ولكن غيـاب أحـد العناصر الهامة فى هذا الوجه ـ وهو الفتاة العربية (وأرفض أن تكون ناهدة أو هدى هذا العنصر) ـ فوت على القصاص فرصة هامة فى تعميق وجهة نظره الفكرية وبنـائه الفنى على السـواء . فقد غاب بذلك أحـد شروط الصراع والتفاعل بين الذات العربية المتمثلة فى البطل وأقدارهـا الذاتية والموضوعية المتمثلة فى جانين والأم والمستقبل العربى . وبغياب هذا الشرط فقد الصراع تجربته الكبيرة فى « الحى اللاتينى » .

الفصل الخامس

الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما

يلح احسان عبد القدوس الحاحا واضحاً فى مقدمات كتبه على هذا السؤال « هل أنا صحفى أم أديب ؟ » .. وأعتقد أنه سؤال جاد ، لا يتضمن أكثر مما يعنيه بالفعل ، ذلك أن السمة الأساسية فى أدب هذا الكاتب هو ذاك الامتزاج بين الأسلوب الصحفى والمعالجة الأدبية للتجربة التى يتناولها بالتعبير .

وأعتقد كذلك ، أن هذه السمة كانت خيراً على الأدب فى احدى مراحل تطوره ، أعنى تلك المرحلة الواقعة بين الأسلوب العربى القديم، والأسلوب الحديث . فقد أسهمت بصورة جدية فى اذابة الثلوج اللغوية المعوقة لتطورنا الفنى .

غير أن مجهود احسان فى هذا السبيل لا يقتصر على الجانب اللغوى فحسب ، لأن هذا الجانب لم يكن بمعزل عن الموضوعات التى يطرقها فى أعماله القصصية . ولعله الكاتب الوحيد من أبناء جيله الذى تطور بالرؤية الرومانسية للجنس الى رؤية جديدة أكثر تقدماً . فبينما ما يزال يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله فى ذلك التطور المختلف من أطوار الرؤية الفنية للواقع ، نلحظ أن احسان عبد القدوس ، كان يحاول مراراً تخطى تلك المرحلة الضبابية . ولهذا السبب نكتشف فى الكثير من قصصه عنصراً هاماً ما كنا نستطيع اكتشافه فى ظلال الرومانسية الوارفة . ذلك العنصر يشكل المنظر الأساسى فى أدبه ، وعنيت به « الانهيار » الكامن فى أعماق الفئات العليا من المجتمع ، ولولا أن أسلوب احسان تجمد فى ذلك المزيج من الأسلوب الصحفى والمعالجة الأدبية ، لاستطاع أن يثرى أدبنا بأخطر مراحل الانتقال التى عرفها مجتمعنا من القيم القديمة الى القيم الجديدة .

ولكن هذا الكاتب ، ظل مغلولاً فى قيود غريبة على الفن منذ بدأ

الكتابة الأدبية ، حتى انه لم يستطع التخلص منها الى الآن . وحالت هذه القيود والأغلال بينه وبين الأبعاد المختلفة ، التى كان يمكنه أن يصل اليها، لو أنه تحرر قليلاً من تلك العوائق .

***

أولى هذه العوائق ، السرعة الفلاشية فى التكنيك ... والأديب هنا يستمد من الصحافة أكثر أسلحتها تدميراً للأدب . فالجوهر الأصيل للعمل الصحفى ، هو الطبيعة « الخبرية » سواء كان ذلك فى المقال أو التحقيق أو الخبر . هذه الصفة تعتمد أساساً على الأسلوب التلغرافى فى ذكر احدى الحقائق الجديدة المثيرة . بينما الجوهر الأصيل للعمل الأدبى هو التجربة الانسانية التى تفرض شكلاً معيناً من التعبير يتناسب مع أبعادها ، ويتسم ذلك الشكل التعبيرى بالأناة البالغة فى اختيـار الصـور المحققة لانطباعات التجربة فى وجدان الفنان ، ومن ثم تتحول التجربة الانسانية فى الأدب الى تجربة فنية ،.تكتسب مقومات صياغتها من مصادر عديدة أهمها ، قوانين تطور التراث الأدبى ، والتقاليد الفنية السائدة والحصيلة الثقافية للكاتب ، بالاضافة الى تكوينه الذاتى ، الذى يدخل فى تركيبه الكيان اللغوى .

والصحفى لا يعنيه فى الكثير ولا القليل ، أن يتمهل أو يتمعن فى الأخذ بأسباب هذه المكونات والمقومات والمصادر ، لأن ما يعنيه فقط ، هو سرد الخبر أو مجموعة الأخبار (سواء اتخذت شكل المقال أو التحقيق) بصورة مثيرة لحب الاستطلاع . ومن هنا تكمن الخطورة فى أدب الكاتب اذا كان صحفياً . اذ أنه من اليسير أن تختلط عليه أدوات التعبير ، فيتحول أدبه الى شىء لا هو بالصحـافة ولا هو بالأدب . وهذا لا يلغى امكانيـة الاستفادة من العمل الصحفي لمصلحة الأدب ، لأن كليهما تجمعهما وشائج عدة فى أجهزة النشر ووسائل التعبير والجمهور القـارىء . وهناك أمثلة عالمية ومحلية كثيرة للأدباء الذين أفادوا من الصحافة ، وظلوا بالرغم من ذلك أدباء .

والأزمة الحقيقية فى أدب احسان ، هى أزمة منهجه فى التعبير ، هى أزمة المزاوجة بين أسلوبه الصحفى والمعالجة الأدبية . فالأسلوب الصحفى

ينسيه في أغلب الأحيان معنى التجربة في الأدب ، واذا اكتشف التجربة، وضمنها أحد أعماله ، سارع ذلك الأسلوب باجهاضها . وليس للتجربة الانسانية تعريف محدد فهي ظاهرة ــ اجتماعية أو فكرية ــ يعرضها الفنان من وجهة نظره ، ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية (فى الماضى أو الحاضر) .

.. وتنصهر التجربة فى بوتقة الفنان الكبرى ، في حياته ووجدانه ووعيه ، وتتحد ببقية العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن ثم تتحول الى تجربة فنية .

والباحث فى أدب احسان ، يضنيه بلوغ هذه الغاية ، أعنى العثور على هذا الجوهر المعقد للعمل الأدبى ، فهو اما يكتفى بتسجيل احدى الظواهر فى حالتها الساكنة ، وبمنتهى السرعة الفوتوغرافية .. وهنا يقترب العمل من التحقيق الصحفى أو الصورة الصحفية ان جاز هذا التعبير . واما أنه يعثر على تجربة انسانية حقيقية يلاحقها بأسلوبه الذى يعتمد على الفراغات المليئة بالنقط الثنائية ، والتشبيهات الخالية المضمون .. وهنا تسقط التجربة فى وهاد السطحية والسكون ، ويتوقف العمل الأدبى عن أن يكون أدباً .

فى الحالة الأولى ــ حالة التسجيل ــ نتحسس معالم صورة فوتوغرافية التقطها أحدهم عفواً وبغير قصد ، ومن ثم جاءت مشاهدها لا تتضمن أية ايماءة أو ايحاء . وفى الحالة الثانية ، حيث يتمكن الكاتب من العثور على تجربة انسانية ، يصبح العمل ناقصاً مجهضاً ، لم تنضج حلقات تطوره لتكون فيما بينها كائناً حياً هو العمل الأدبى المتكامل . ولست أقصد بالتكامل أن يكون العمل خالياً من العيوب ، وانما أعنى أن يكون مستوفياً للخطوط العامة فى أى عمل أدبى . وهذا ما أفتقده فى أهم الأعمال التى كتبها احسان ، وكان من الممكن أن تكتمل لولا تلك القيود والاغلال الصحفية التى تعوق كتاباته عن النمو الطبيعى .

وليس شك أن الصور الفوتوغرافية والأعمال الأدبية الناقصة ، لهذا

الكاتب تتضمن نقداً تلقائياً لكثير من القيم الفاسدة فى المجتمع ، ولكن التلقائية هنا تشكل خطراً رئيسياً على الفن ، اذ تجعل من الصورة مشهداً فردياً لا ظاهرة عامة ، فلا يغوص الكاتب فى أعماق الظاهرة حتى الجذور. ومن ثم لا نرى سوى الانعكاسات الباهتة للفساد ، ولا نبصر صورته العميقة .

ولهذا يتورط احسان كثيراً فى تحقيق فكرته فنياً . اذ هو لا يتساءل حين يعثر على ظاهرة غريبة شاذة ، عن كيفية التعبير عنها ، انما ينقلها الينا صوراً طبق الأصل . والغريب أن القارىء يدهش كثيراً لهذه الصور ، ويتهم كاتبها بالشذوذ بينما يمكن لأحداث هذه الصورة أن تقع فى حقيقة الأمر . ولو أنها كتبت فى صفحة الحوادث بالجريدة اليومية لتقبلها القارىء بشىء من الدهشة والاعجاب. أما الأدب فيتطلب شيئاً آخر فى غاية الأهمية هو عنصر « الاختيار » . وقد يؤدى الاختيار الى أن يلتقط الفنان صوراً أخرى من زوايا مختلفة لنفس الظاهرة الأولى التى وقع عليها ، وهنا تختفى التجربة الانسانية فى ثياب التجربة الفنية ، أى أن يتحول الواقع الى فن .

ويتورط احسان مرة ثانية حين يعيش فى احدى التجارب الانسانية، ويتخير بعضاً من أحداثها بنظرة نافذة . ولكنه يقيم العلاقة بين هذه الأحداث من الخارج أى بين سطوحها الخارجية فلا يحاول أن يتعمق هذه الأحداث من الداخل . وهكذا لا تستطيع التجربة أن تعبر عن نفسها تعبيراً متكاملاً . والتجربة الانسانية لا تتحول الى تجربة فنية الا اذا أقيمت العلاقة بين أحداثها فى اطار من الوشائج الحية الداخلية . حينئذ لا يضطر الفنان الى التشبيهات المفرطة فى التسلل الى خارج التجربة بدلاً من تعميقها والتسرب الى داخلها .

ولهذا تصبح الشخصية فى أدب احسان تمثالا مجوفاً بلا معنى ، لأنها تجسيد لمجموعة من الصفات والأحداث الخارجية ، وليست تجسيداً لتجربة حية ناضجة ، فهى تتخلى عن كونها نموذجاً بشرياً ، وعن كونها

نمطاً مفرداً بذاتها ، أى أنها تتخلى عن كونها شخصية فنية .

وعندما يتخلى الأدب عن التجربة الفنية والشخصية الفنية ، يتوقف عن كونه فناً أصيلاً . انه قد يعطينا اللفتة البارعة أو اللمحة الجديدة ، ولكنه لا يمنحنا هذه الدفقة اللاشعورية التى تصوغ بنياننا النفسى على نحو جديد متفرد والتى لا يهبها سوى الفن الصادق .

***

والصدق كما أعنيه هو الصدق الفنى . فأنا أرى ــ مثلاً ــ أن قصص احسان عبد القدوس ربما كانت صادقة أخلاقياً ، على غير مايرى الكثيرون. ولكن هذا الصدق الاخلاقى مجرد غشاوة تحول دون رؤية الصدق الحقيقى النابع من ملاءمة العناصر العديدة المكونة للعمل الفنى ملاءمة قد تتعارض مع الصدق الأخلاقى .. ذلك أن الصدق الأخلاقى نسبى للغاية. وملاءمة عناصر العمل الفنى لبعضها البعض ، تعنى فى المقام الأول ، خلو العمل من الاختلال أو التورم ، أى طغيان أحد العناصر على بقية العناصر . ولذلك ندعو الأعمال الصارخة بالآراء السياسية ، أعمالاً غير صادقة ، لأنها تغلب العنصر السياسى أو الدلالة الاجتماعية على بقية العناصر الفنية .

وكذلك تفتقر معظم كتابات احسان فى القصة ، الى ذلك الصدق الفنى . لأن التجربة الشخصية فيها تطغى على بقية العناصر ، فتتسم القصة بالفوتوغرافية ــ على المستوى الفنى ــ وبالتحريض على المستوى الاجتماعى .. فاننى أرى أن اللحظة الميكانيكية فى الجنس كما يبدأ فى تصويرها احسان وينشط خيال القارىء فى تكملتها ، يرجع الى ذلك المنهج القاصر فى التعبير ، والذى يغلب عنصر التجربة الشخصية على بقية العناصر الخاصة بأدوات التعبير والاختيار ورسم الشخصيات وبلورة التجربة والدلالة الاجتماعية والمعنى السياسى .. الخ .

ولست أميل الى القول بأن الكاتب « يستهدف » ذلك ويتعمده لأسباب بعيدة عن الفن ، فما يعنينى هو اكتشاف العلة الفنية فى هذا اللون من الأدب ، والتى تؤدى بدورها الى ذلك « الهدف » المتعمد كما يقولون.

ان أزمة هذا الكاتب ـ كما سنرى عند التطبيق ـ أزمة عميقة غائرة فى منهج التعبير الذى يجهض تجاربه حيناً ، ويحول القصة الى مجموعة من الصور الفوتوغرافية حيناً آخر ، ويحـولها الى تحقيق صحفى أو مقـال قصصى حيناً ثالثاً .

***

ويحسن بنا فى الطريق الى أدب احسان عبد القـدوس ، أن نعين خطاً واضحاً بين مرحلتين هامتين فى تاريخ تطوره الأدبى . احدى هاتين المرحلتين تقع حوالى عام ١٩٥٤ حيث صدرت قصته الخطيرة « أنا حرة ». وترجع خطورة هذه القصة الى أنها ارتادت الطريق فى مناقشة أزمة الفتاة المصرية ، مناقشة جريئة ، تعتمد على صدق الملاحظة ، والتأنى فى اصدار الحكم ، وتقييم تلك الأزمة تقييما خالياً من المعايير الأخلاقية المسبقة . فالفتاة «أمينة» تعيش فى بيت عمتها بين جدران تحوطها التقاليد المتزمتة ، بعد أن ألقاها أبوها بين هذه الجدران ، ليعيش حياته الخاصة كما تروق له . وبعد أن ألقتها الأم لتعيش بين أحضان العز والترف وزوجها الثرى . وتسبب جمال أمينة فى اجترائها المستمر على اختراق الجدران السميكة التى أقامها زوج عمتها فى وجهها .. فاستطاعت أن تلفت اليها أنظار الشباب وأهليهم عن طريق البلكون تارة ، والحفلات التى تقام فى بعض البيوت تارة أخرى. فقد وهبها جمالها مكاناً خاصاً فى قلوب الجميع ، حتى انها أصبحت بفضل هذا الجمال فتاة الحى التى تثير الأمل فى قلوب شبابه ، والحسرة فى قلوب شيوخه ، والتنهد فى قلوب أترابها وأمهاتهن . غير أن أمينـة كانت تبنى لنفسها عالماً خاصاً ، من أبرز ملامحه الاحتجاج المستمر على الواقع الذى تعيش فيه . فقد كان هذا الواقع مليئاً بما يصطدم مع طبيعتها وظروفهـا الخاصة . واذا كان الاحتجاج قد اتخذ فى طفولتها شكل الصراخ ، فانه اتخذ بعد ذلك شكلاً آخر هو التبرم ، بكل ما يحيطها من مظاهر تعوق احتياجاتها الصغيرة ، فالكبيرة ، الى التحـرر . لهذا تتغيب عن المدرسة ، وتتسكع فى شوارع القاهرة ، وتتعرف على خيـاطة يهـودية تتخذ منها

صديقة لبعض الوقت . على أنها لا تلبث أن تثور على قيم المجتمع الخارجي، وتثابر على الدراسة حتى تحصل على التوجيهية . وعندئذ تقف الجدران حائلا بينها وبين الالتحاق بالجامعة ، بحجة أنها أصبحت « عروسة » ، وأن الشائعات تحوط سلوكها من كل جانب . وفي هذه اللحظة يفيق أبوها من سباته العميق ، ويتدخل لانقاذها ، فيستأذن شقيقته في أخذها لترعاه في شيخوخته وتواصل خطوات مستقبلها . وتحتج أمينة مرة أخرى على سنوات عمرها ، فتلتحق بالجامعة الأمريكية الى أن تكمل دراستها العالية وتعمل باحدى الشركات .

ويتخير المؤلف من جزئيات الحياة اليومية في واقع أمينة ، ما يتصل بأزمة الجنس ، فيعرض لما حدث لها في صباها عندما حاول أحد الشبان أن يغتصب احتضانها ويقبلها .. وظلت أنفاسه الكريهة تلاحقها من شاب الى آخر ، الى أن ارتمت بين أحضان عباس ، ذلك الفتى الجاد ، الذي كان يمر من أمام منزلها فلا يرفع عينيه الى الشرفة التي تقف بها . حتى اذا جرؤت على الاتصال به حين باعدت بينهما السنوات ، وأصبح صحفياً ، أحست أنها تصوغ حريتها أخيراً في رجل تحبه وتؤمن به ، فاذا تجرأ واحد من الأصدقاء القريبين .. « ويلح عليها في السؤال : متى تتزوج من عباس ؟ وقد يضمن سؤاله لهجة عتاب ولوم أو شفقة وتحذير ، فتغضب أمينة وتثور كأن الصديق يتدخل فيما لا يعنيه ، وتصرخ في وجهه : أنا حرة » (ص ١٤١) .

***

وكثيراً ما أحس الى الآن ، ان هذه القصــة هي أنضج أعمال هذا الكاتب على الاطلاق . حتى انني لست بحاجة الى ابراز « صورة الجنس » من بين صفحاتها . لأن حيوية التجربة الانسانية في القصة ، أضفت على الجنس بها دلالة خاصة تتصل بمعنى التجربة ككل ، أي أنه لم يكن سوى أحد عناصر الرؤية الشاملة لمعنى « الحرية » في وجدان الفتــاة المصرية آنذاك ، وهو الدلالة التي قصد اليها الكاتب مباشرة ..

الا أنه في محاولة التعبير عن هذه التجربة الكبيرة ، لم يوفق في استحداث المنهج التعبيرى الكفيل بتجسيدها وتأدية أهدافها على الوجه الأكمل . فقد سلك أكثر الطرق مباشرة وتقريرية في الكشف عن جوهر التجربة ، بدلاً من اكسابها عناصر جديدة ، ترتفع بها الى المستوى الفنى الجدير بها .

والمباشرة التقريرية من سمات العمل الصحفي ، ولهذا اختلطت أدوات التعبير عن الكاتب ، فبينما كنا نتوقع أن يكون المونولوج الداخلى هو الأداة الرئيسية التى تكشف لنا عن البنيان الداخلى للفتاة ، لم نعثر الا على مجموعة من التقارير الصحفية حول نشأة أمينة وما آلت اليه حياتها. وليس شك أننا كنا بحاجة ماسة الى التعرف على جذور أزمتها ، حتى لا تبدو هذه الأزمة مفتعلة . ولكن الفرق بين الصحفى والأديب فيما أرى، أن الفنان يصور انعكاسات الجذور الاجتماعية للأزمة على وجدان الفتاة. ومن هنا يضطر الكاتب الى تعمق هذه الأزمة من الداخل - على المستوى النفسى - ويضطر الى استخدام أداة التعبير المناسبة لذلك ، كالمونولوج الداخلى أو الخواطر المتداعية - على المستوى الفنى - ثم يربط بين الداخل والخارج ربطاً دينامياً محكماً ، فترتفع أزمة أمينة الى مستوى الرمز ، أى أنها تصبح تجسيداً عميقاً لأزمة مصر بكاملها .

ونتيجة لذلك ، بدت القصة فى كثير من المواضع ، وكأنها تصور أزمة وهمية فالكاتب يمهد للعلاقة بينها وبين الفتاة اليهودية « فورتينيه » هكذا : « أصبحت تتلذذ من سماع أحاديث فورتينيه وهى تصف لها كيف يقبلها صديقها وكيف يحتضنها بين ذراعيه ، وبماذا يمنيها وبماذا يعدها .. ولم تكن هذه الأحاديث تثير فيها شيئاً من غرائزها الا غريزة حب الاستطلاع وحب المعرفة ، ولم تصل بها أبداً الى حب التجربة » (ص٤٩) ثم يعود ليصف حياتها مع عباس بعد ذلك قائلاً : « كانت تتركه لتذهب الى بيتها وترقد فى فراشها فاذا به ينطلق من خيالها ويرقد بجانبها وليس بينه وبينها سوى خيط رفيع يظل يفصل بينهما مهما مدت ذراعها نحوه ،

ومهما تقلبت لتلتصق به .. وكانت تتصوره بخيالها عبر هذا الخيط الرفيع وهو راقد مرتدياً بيجاما تنتقى له ـ بخيالها أيضاً ـ لونها وطرازها ، ثم تقيس طول قامته بعين الوهم وتلتفت الى آخر الفراش لتبحث أين سيكون موضع قدميه العاريتين الكبيرتين ثم تمد قدمها العارية علها تصطدم بهاتين القدمين ثم تنظر ـ بعين الوهم أيضاً ـ الى موضع رأسه فوق الوسادة وترى وجهه الصارم وقد هدأ وارتاحت عضلاته وتشعث شعره الأسود حتى انتثرت خصلات منه فوق جبينه ، ثم ترى شفتيه وقد انفرجتا انفراجة ضيقة كأنها تناديها ، فتكاد تحس بشفتيها تلبيان النداء ، وتكاد تحس بذراعه القوية تحيط بخصرها وبجسدها ينتفض فى رفق كأن يد الله تمر به لترحمه من عذابه » (ص ١٢٥) .

هذا الاستغراق الحاد في جزئيات الصورة الخارجية ، قد يوحي لنا بمدى السلبية والجنوح الى الخيال عند أمينة ، مما يتعارض مع حقيقة هذه الفتاة التى كانت تعبر عن ارادتها في التحرر بمجموعة من أشكال السلوك الثورى الخالص. ولو أن المؤلف اهتم قليلاً بجزئيات العالم الداخلى للفتاة، ثم ربط بين العالمين بوسائل تعبيرية ناجحة ، لتحولت الشخصية الانسانية ـ أمينة ـ الى شخصية فنية ناضجة أى مليئة بالرمز والايحاء . ولكن القصة أغفلت تماماً هذا الارتباط الحى الوثيق بين الصورة الداخلية للنفس البشرية ، والصورة الخارجية للشخصية الانسانية ، مهما كان هذا الارتباط قائماً على الصراع بين الداخل والخارج .. ومن ثم جاءت صورة «الجنس» فى الرواية ، غائمة باهتة ، لا تكاد تبين .

والباحث فى « أنا حرة » يرى الجنس ، وكأنه على استعداد لأن يكون تجسيداً لأزمة الحرية عند الفتاة .. فهى عندما تثور على جدران بيت عمتها، تلتقي بفورتينيه وصديقها ، والشاب الآخر الذى حاول تقبيلها . وهى عندما تحطم جدران المجتمع وتلتحق بالجامعة الامريكية ، فلكي تلتقى بذلك الشاب الذى يقبلها ـ فعلاً ـ هذه المرة بين أحضان عربته الخاصة ، وهى اذا تخرجت من الجامعة ، وعملت فى احدي الشركات ، تحطم

الجدران للمرة الثانية وتتصل بـ « عباس » وترتمي بين أحضانه من اللقاء الثاني أو الثالث ، ثم تلتحم حياتهما في شقة واحدة دون أن يقيما وزناً لما يدعوه المجتمع بالزواج .

أي أن الجنس ، في المستوى الاجتماعي ، كان الشكل التعبيري لمضمون الحرية كما تريدها أمينة ، وهو جوهر التجربة الانسانية كما تخوضها هذه الفتاة ، وكما أراد أن يقدمها لنا احسان عبد القدوس. ولكن الأسلوب الخبري الذي يعتمد على الوصف الخارجي دون النفاذ الى التكوين الداخلي للشخصية ، والذي يقيم الارتباط بين التجربة وأحداثها وشخصياتها على مجموعة من الفراغات المليئة بالنقط الثنائية والتشبيهات التي تتوسل الى المعنى باشارات جزئية من الخارج .. هذا الاسلوب أدى في النهاية الى اجهاض هذه التجربة الخطيرة بأن أسهم في تعريتها من أي رداء فني وأذاب همزات الوصل الدقيقة بينها وبين الأحداث ، والأواصر الواجبة الوجود بين هذه الأحداث وشخصيات القصة . كما كان هذا الأسلوب مدعاة لأن تسقط القصة في وهاد الآلية من جراء الهرولة الصحفية الواضحة في تصوير مجرى الأحداث . حتى تبلغ هذه الآلية ذروتها في حديث تقريري مباشر بين عباس وأمينة حول الحرية ، ينتهي بأن الحرية في حقيقتها هي العبودية لشيء ما ، فالايمان بمبدأ الحرية نفسه، والعمل من أجل تحقيقه ، هو أحد أشكال العبودية .. ومن ثم تختار أمينة هذا الرجل .. عباس .. كشيء تؤمن به الحياة ، كرمز لحريتها أو عبوديتها على السواء . وهكذا يحيط الكاتب معنى الحرية بالضباب الكثيف .. ولو أن هذا الضباب سلك أقل الطرق مباشرة.وتقريرية ، لكنا نستطيع القول بأن «الحيرة» هي السمة البارزة على جبين شباب ذلك الجيل ولكنا نستطيع القول بأننا أصبنا تجربة غزيرة خصبة . غير أن منهج التعبير لدى الكاتب أفسد علينا هذه الدلالة أيضاً .

وبالرغم من ذلك ، فاننا لم نشهد « الجنس » في القصة مفروضاً مقحماً ، ولم نشهده في لحظته الميكانيكية .. ولهذا خلت القصة من صوره

الفنية والمبتذلة جميعاً لأن أدوات الصياغة الصحفية أصابت الرؤية الشاملة لمعنى الجنس والحرية بالشلل ، اذ هى أفقدت التجربة الكبيرة حيوية النمو المعقد داخل اطار من العلاقات المتشابكة ، التى تصوغ النسيج العام للرواية فى القالب الأدبى الناجح . ومع هذا ستظل « أنا حرة » احدى علامات الطريق الى اقتحام أزمة الفتاة فى مجتمعنا ، بل اشارة جادة الى أزمة هذا المجتمع بكامله .

***

ويوسف الناقد حقاً ، ألا يرى امتداداً ناضجاً لهذه القصة فى أعمال احسان خلال تلك الفترة الواقعة حوالى عام ١٩٥٤ . بل اننى حين أتصفح قصص تلك المرحلة أصاب بخيبة أمل كبيرة . فنحن نلتقى مثلاً بـ « الخيط الرفيع » حيث يقول الكاتب فى مقدمة صغيرة : « شىء اسمه الحب .. وشىء اسمه غريزة التملك وبين الحب وغريزة التملك خيط رفيع .. رفيع جداً .. اذا ما تبينته تكشف لك الفارق الكبير » . وحول هذه الحكمة تدور أحداث « القصة » ، وندرج هذا التعبير مع التجاوز الشديد . فنحن نلتقى فى واقع الأمر بتحقيق صحفى حول شاب أجهده عمره بين صفحات الكتب ، فسلب منه الزمن كل نضارة الشباب وروعته . وتصطدم عيناه بفتاة جميلة يراها لأول مرة فى أحد البنوك . ويراها ثانية برفقة أحد الأثرياء . ويحدث أن ينقل الى المستشفى فى حادث ألم به فى الطريق ، وحينئذ تذهب اليه « يولند » وتعنى به عناية كبيرة يدهش لها . غير أنها كانت قد أشفقت عليه اشفاقاً نال من عواطفها واحساساتها الشىء الكثير ، كذلك الاشفاق الذى استدره منها أحد الضباط البريطانيين « أراد أن ينسى لندن فدعاها الى بيته ليشربا قدحاً من الشاى الساخن .. وهناك فوق الأريكة الواسعة أخذ يحدثها عن لندن وعن لياليه التى قضاها فى لندن ، وعن الفتيات اللواتى التقى بهن فى لندن .. ثم أغمض عينيه ليتوهم نفسه فى لندن ... ثم ضمها الى صدره واحتضن شفتيها بشفتيه ليتوهم أنها احدى فتيات لندن !! ثم مد ذراعه وأطفأ النور » ثم يترك الكاتب سبعة أسطر من

الفراغات المليئة بالنقط الثنائية (ص ٥٧ من طبعة الكتاب الذهبي فى ابريل ١٩٦١) . ثم التقت بالشاب الوحيد الذى أحبته . كان ابناً لأحد كبار موظفى السفارة البريطانية فى مصر .. « أحبته بكل ما فى قلبها من حنان وطيبة وشفقة وكرم ، وبكل ما تمنته فى أحلامها من سعادة وحياة مستقرة آمنة وادعة . أحبته حتى لم يعد فى قلبها شىء تعطيه للضعفاء المحزونين الذين اعتادت أن تشفق عليهم .. وكانت الحرب قد انتهت ، والتحقت بوظيفة فى بنك باركليز فانها ـ كأبيها ـ لا تستطيع أن تعيش بلا عمل .. وكان هو موظفاً فى شركة شل فنقل الى أحد فروع الشركة على ساحل البحر الأحمر . وقبل أن يسافر الى مقر منصبه الجديد ، أعلنا خطبتهما. واكتملت لهما السعادة .. ومضى عام كامل وهى تخرج من البنك لتجلس فى بيتها تكتب له .. كانت تكتب له كل يوم ، وتعيش معه فى صفحات طوال لا تنتهى الا عندما تنام بعد أن تضع صورته فى جفونها ... ولكن هذه السعادة لم تدم ، فقد تدخلت أمه لتحرمها منه وكان قلبها الطيب الحنون أضعف من أن يقاوم أنانية الأم التى تريد لابنها أن يتزوج من فتاة هى ابنة رجل مالطى ، والانجليز لا يحترمون كثيراً أبناء وبنات مالطة ! » (ص ٥٩) .

وعلى أثر هذا الجرح العاطفى ، ساءت معيشة أسرتها ، حتى وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام المأساة .. » وهنا فقط تذكرت عبده بك . تذكرته من أجل أمها المريضة ، وأبيها العجوز وشقيقها اللاهى ، وشقيقتها العاطلة .. وكان عبده بك يتردد على البنك ، وكان ينظر اليها طويلاً وحاول أن يحييها مرة أو مرتين فصدت تحيته فى اهمال رغم أنها تعرف مدى نفوذه وتعرف ـ خلال الأرقام التى تمر بها أثناء عملها ـ مدى ثروته .. وكان قد أرسل لها احدى زميلاتها يدعوها الى موعد فرفضت .. ولكنها قررت أخيراً أن تقبل .. وقالت له بصراحة ، وفى المرة الأولى التى خرجت فيها اليه ، أنها تريد أن تدفع نفقات أمها .. ودفع عبده بك فى سخاء كبير يكفى

لعلاج أمها وجميع أفراد عائلتها لو مرضوا مدى الحياة وأصبحت عشيقته » (ص ٦١) .

وفي هذه الحال التعيسة ، التقت بالبروفيسور الشاب العجوز مرة أو مرتين ، كان يرافقها عبده بك حيناً ، أو أحد الشبان ممن تتوفر فيهم صفة الشباب حيناً ، ولكنها لأمر توجهت فوراً الى المستشفى الايطالى « ولم تكن تدرى أنها قامت لتكتب قصتها معه » (ص ٥٠) كما يقول المؤلف بالحرف ، وهو اعتراف ضمنى ، بأن ما مضى من أحداث مجرد مقدمة . وقصتها معه أنها أشفقت عليه ، أما هو فأحبها ، وامتزج اشفاقها بحبه فى حياة مشتركة ، ضحت أثناءها بكل شيء ، بالرخاء والشباب . الى أن ضاقت بهما هذه الحياة فقد دفعته بيديها الى القمة ، ولكن هذه القمة لها متطلباتها التى تتعارض مع بقائه أسيراً لهذه الحبيبة . أما هى فقد بدأ شبابها وأنوثتها يتمردان عليها ، فأطلقت لهما العنان . وحاولت المستحيل فى أن تبقى عليه وعلى نفسها فى آن واحد ، الا أنها فوجئت به يرفض كل ذلك، ويطلب اليها أن ترسل بثيابه الى مكتبه ، فأرسلتها اليه ممزقة الى قطع صغيرة .. « ان الناس كلها تعرفه وترى صورته وتقرأ أبحاثه فى الصحف » . وسيصبح أكبر مما هو ، وسيكون حتماً وزيراً .. ولكن أحداً لا يدرى أنه يبيع كل ذلك لو وجد امرأة تحبه ، يبيعه ليصبح رجلاً كاملا وسيماً متسق العضلات يستحق الحب.. أما هى ، فقد عادت الى عبده بك أياماً ، ولكنها لم تحتمله ولم يحتملها .. فتركته الى رجل آخر.. والى آخر .. والى آخر .. وأخذت تهوى من رجل الى رجل حتى أصبحت محترفة رجال لا تبقى على واحد منهم أكثر من ليلة .. فقد فقدت قلبها ، وفقدت أعصابها ، وفقدت اتزانها .. انها تريد رجلاً تمتلكه ، ولن تكون أبداً لرجل يمتلكها ما دامت لا تحبه .. وهى تريد أن تمتلك هذا الرجل بالذات الذى صنعته من شفقتها وطيبتها وجعلت منه عملاقاً أفلت من يديها .. انها لا تزال تنتظر اليوم الذى يعود اليها فيه زاحفاً على ركبتيه .. ولا تزال تمزق كل جريدة ترى فيها صورته .. ولا تزال تتمنى له أن يموت

قبل أن يكون لغيرها . انها تتعذب ولا تدرى سر عـذابها .. كل منهمـا لا يدرى .. لأن أحداً منهما لم يستطع أن يرى الخيط الرفيع .. الرفيع جداً .. الذى يفصل بين الحب وغريزة التملك .. عاطفة الحب التى تسمو بك الى مرتبة الملائكة .. الحب الذى يدفعك الى أن تضحى بنفسك فى سبيل من تحب وغريزة التملك التى تدفعك الى أن تضحى بمن تحب فى سبيل نفسك . الحب الذى يدفعك لأن تغار على من تحب . على سعادته وراحته وسـلامته .. والتملك الذى يدفعك لأن تغار على نفسـك .. لسـعادتك وراحتك وسـلامتك .. الحب .. العطاء .. السخاء . والتملك ، الأخـذ الأنانية .. والنـاس كلهم لا يرون هذا الخيط الرفيع .. والا لعـرفوا لماذا تخون هذه الزوجة التى تبدو سعيدة بزوجها وبيتها وأولادها .. لماذا تخون زوجها وقد وفر لها الشباب والمركز الاجتماعى وضمن لها المستقبل ؟.. ولماذا يخون هذا الزوج زوجته .. وقد وفرت له الشباب والجمال والبيت السعيد وحسده عليها الجميع ؟ ولماذا يحرص الزوج الخائن على زوجته الى حد أن يقتلها ، ولماذا تحرص الزوجة الخائنة على زوجها الى حد أن تقتله ! ثم لماذا فى هذه القصة يتعذب الفتى وقد كان يسـتطيع أن يكون بجانب المرأة التى أحبها لو ضحى بالمجتمع وببعض مستقبله فى سبيلها ، ولماذا تتعذب المرأة وكانت تستطيع أن تبقى له لو ضحت بأنانيتها فى سبيل مستقبله وسعادته .. انها غريزة التملك .. الغريزة البشعة التى يفصـل بينها وبين عاطفة الحب السامية خيط رفيع .. رفيع جداً » (ص ١١٣) .

.. ولقد آثرت أن أنقل هذا النص المطول ، لأتساءل مع أى قارىء منصف : ما صلة هذا الكلام بالشىء الذى تواضعنا على تسميته بالقصة ؟ هذا التدخل التقريرى السافر من جانب الـكاتب ، هل يبقى – فى هذه الصفحات الطوال – على شىء اسـمه قصـة ؟ اننا لا نعثر على التجـربة الانسانية فى أى معنى من المعانى ، لا نعثر على أى ظاهرة من وجهة نظر الكاتب ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية وانما نتحسس معالم ريبورتاج عن « حادثة » يمكن وقوعها فى الحياة نقلها احسـان كما هى فى الواقع

مضافاً اليها تعليقاته السطحية . هل ثمة قضية فكرية حقيقيــة ، تناولهــا الكاتب بالتعبير ، من خلال أية اداة من أدوات التعبير . اننا نلاحظ ببساطة أن المؤلف لم يتمثل سوى الأداة الوصفية ، لا فى تصوير الحدث ، وانما فى تقريره ، ولا فى تجسيد الشخصيات ، وانما فى التعليق على وجودها خارج النص المكتوب .. حتى اننا نستطيع الأكتفاء بالكلمات التى قدم بها المؤلف هذا النص ، لا لمناقشتها ، وانما لتسجيل هذا الرأى فحسب . فنحن لم نعايش تجــربة اختلط فيها الأمر على شخصــياتها بين عواطف الحب والشفقة وما اليها ــ كما نرى فى قصة تولستوى « حذار من الشفقة » ــ حيث تزوغ الرؤية فى العيون ، ومن ثم لا ترى مأساتها بوضوح . وانما نجد تقريراً صحفياً عن الشــاب العجوز ، وتقريراً مماثلاً عن الفتــاة . التقرير الأول يقول ان صاحبه يحب . والتقرير الثانى يقــول ان الفتــاة تمكنت منها غريزة التملك . ثم يهتف الكاتب فى النهــاية أن ثمة خيطاً رفيعــاً بين الحب وغــريزة التملك هو أصبع الديناميت غير المرئى ، الذى تنفجر بواسطته كل مأساة انسانية تعتمد على العواطف المتضاربة والنوازع المتباينــة . وبغض النظر عن صــواب هذا الرأى أو بعده عن الصواب ، فانني أقول بضمير مستريح ، ان المؤلف جانبه التوفيق تماماً ، فى أن يصوغ هذا الرأى فى قصة فنية .

ولذلك تبهت قضية الجنس فى هذا العمل بهتاناً شديداً .. فلا نحن نعرف شــيئاً عن طبيعــة الأزمة « الجنسية » التى يعيشــها كل من الفتى والفتاة . وانما نحاط علماً بأن الفتى لم يكن يحس بالمرأة مطلقاً فى حياته الى أن التقت عيناه ب « يولند » فيستشعر مجموعة من الأحاسيس تهتز لها خلجات نفسه اهتزازات منتشية ، بينمــا تكون الفتــاة المالطية غارقة حتى أذنيها فى « الجنس » .. وان كان ذلك على حساب شبابها الحقيقى وأنوثتها الحقيقية . وربما كانت اللحظة اليتيمة التى أحست فيها بهذا الشباب وهذه الأنوثة ، هى تلك اللحظات التى كانت تقضيها مع شاب متسق العضلات فواح بالرجولة

ان المؤلف هنا لا يصور الجنس على أنه مأساة تكوى الأفراد بلذعات لا تطفئها الشهوات العابرة ، ولا هو يصوره كاحدى أزمات حياتنا الاجتماعية ، أو كانعكاس لأزمة المجتمع ككل .. وانما ينهج فى رؤيته للجنس منهجاً تسجيلياً لا يكتشف ظاهرة ، ولا يستحدث قضية ، ولا يشير مجرد اشارة الى علة نافخرة فى جسد المجتمع. ذلك أنه اكتفى بأن يعرض للجنس من خلال تسجيله الصحفى لمعنى الحب وغريزة التملك فى حياة فردين من الناس .

ولعل الظاهرة الخطيرة فى أدب احسان عبد القدوس تخصصه الحاد فى « الجنس » دون أن يعطينا شيئاً ذا بال فى هذا المجال . ونحن لانطلب اليه أن يأتينا بنظرية فى الحضارة من خلال الجنس كما سبقه الى ذلك بعض الكتاب فى أوروبا .. ولكنا توقعنا منه فى نطاق هذا التخصص الكامل ، أن يتناول هذه القضية فى أبعادها الكثيرة . غير أننا نلمس أنه لم يتناول الجنس مطلقاً كقضية خطيرة تستحق أن تناقش ، وانما كمجموعة من المشاهد العرضية التى يسلبها الأسلوب الصحفى مقومات وجودها كعنصر جزئى فى تجربة شاملة . ذلك أننا نفتقد التجربة الشاملة منذ البداية فى أدب هذا الكاتب . ومن ثم نفتقد الرؤية الشاملة لمعنى الجنس فى هذا الأدب .

***

فى المجلد الذى يضم الخيط الرفيع تصادفنا « طقطوقة » صحفية فى غاية السذاجة ، عنوانها « أشرف خائنة » .. وهى تجسيم مضحك ومبك فى آن واحد لأزمة هذا المؤلف ، فقد التقى اثنان من البشر - رجل وامرأة بالطبع - ذات يوم .. ولظروف قهرية امتنع كل منهما عن لقاء الآخر . ثم اكتشفا أن التليفون هو الوسيلة الوحيدة للقاء الشريف .. فقد كان كلاهما متزوجاً ، ولسبب أو لآخر لا يريدان تدنيس الشركة المقدسة التى تجمع كلاً منهما بزوجه . والمؤلف يبدأ الطقطوقة بقوله « ان فى

الفنان قسوة لا غنى له عنها . قسوة الرسام عندما يضع أمامه امرأة عارية ويكشف عن مفاتن جسدها بريشته ، ثم يعرضها على الناس ... وقسوة الكاتب عندما يسرق سر فتاة أو سر رجل ويصوغه فى قصة ينشرها على العالم .. بل أحياناً يقسو الفنان على نفسه فيستغل أعز عواطفه وأعز الناس اليه ليشبع بهم شهوة قلمه أو شهوة ريشته .. وقد شعرت بهذه القسوة وأنا أكتب قصصى التى اعتدت أن أختار أبطالها من أشخاص واقعيين .. شعرت بها وحاولت دائماً أن أكفر عنها .. وتماديت فى التفكير حتى جعلت من نفسى عبداً مأموراً لبعض البطلات وبعض الأبطال الذين اغتصبت قصصهم وذبحتها بطرف قلمى . ولكن ماذا يجدى التفكير بعد أن تقع الجريمة ؟ .. وها أنذا أرتكب جريمة أخرى . قصة أذبح فيها سر سيدة وثقت بى ، وسر رجل أحترمه وأجله . (ص ١١٦) . وليست هذه الكلمات مقدمة ل « قصة ! » انها جزء لا ينفصل عنها ، فهذا هو منهج الكاتب فى التعبير ، انه يختتم حديثه بقوله « لم يلتقيا الى اليوم لقاء حبيبين ، ولا لقاء صدفة .. ولا أدرى ان كانا سيكتفيان بخيالهما أم سيفران من العذاب الى مكان لقاء » . يتساءل باخلاص شديد . « ولكن هل هى خائنة لزوجها . حتى اليوم ؟ وهل هو خائن لزوجته ؟ انها أشرف خائنة!! وهو أشرف خائن » (ص ١٢٢) .. ولست أدرى ماذا يكون العبث وامتهان العقل والوجدان البشريين ، اذا لم يكونا متجسدين فى مثل هذا الكلام الفارغ من أى معنى أو دلالة .

***

يقدم احسان لقصة « أين عمرى » بهذه الكلمات : « ان العمر لا يحتسب بالسنين ، ولكنه يحتسب بالاحساس ... فقد تكون فى الستين وتحس أنك فى العشرين، وقد تكون فى العشرين وتحس أنك فى الستين » .. وحول هذه الحكمة البليغة تدور أحداث القصة فى سلسلة متصلة برباط وثيق من الجبرية والحتمية التلقائية . فالست أم عليا تتشح بالسواد من

الداخل والخارج وهى ما تزال فى أواسط الحلقة الرابعة من عمرها ، ذلك أنها تزوجت فى سن صغيرة من رجل مسن ، فترملت بأسرع مما تتوقع. وقد حددت هذه السيدة لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف مصير ابنتها فى حدود مصيرها . ولذلك فاجأتها بالزواج من رجل مسن وهى ما تزال على أعتاب السادسة عشرة . وهكذا تمر « عليه » بنفس الأطوار التى سبق أن مرت بها أمها ، فيشيخ الزوج ويمرض ، ثم يموت ولما تتجاوز الثلاثين من عمرها . وتقرر المرأة الصغيرة لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف أيضاً ، أن تغير من المصير الذى آلت اليه أمها من قبل . وتحاول العودة الى صباها ، فتفشل ، وتنهار شخصيتها بين الانجذاب الى الصبا وحقيقة شبابها الراهن وجنازة شيخوختها الباكرة التى استكانت زمناً فى أحضان شيخ مهدم ، لفظ أنفاسه وهى تتحرج باتهامه لها بالخيانة مع الطبيب الشاب الذى يعالجه . ولم تكن قد خانته بعد . غير أنها لا تلبث أن تنتقم لهذا الماضى المحمل بعبء السنوات الباهظة التى دفعتها من أروع فترات عمرها . اذ بمجرد أن يموت الزوج ، تتعرف على شاب صغير السن هو « عادل » ترتاد برفقته الحفلات الصاخبة الى أن كان يوم « خطا نحوها خطوة واحدة ، وأزاح الكتاب من أمام وجهها فى حركة خاطفة ولفها بذراعيه ، وسقط على شفتيها بشفتيه ، وكان هو نفسه قد فاض به الاندفاع والارتباك حتى سال لعابه على شفتيها قبل أن يستطيع أن يبتلعه . وجذبت عليّة نفسها من بين ذراعيه ، وابتعدت عنه خطوتين وفى عينيها دهشة أقرب الى الذهول ، وكأنها فوجئت بفصل من فصول القصة لم تحسب حسابه ، ولم تستعد له ، ولم يخطر على بالها عندما قررت أن تبدأ الحياة من عمر الخامسة عشرة . وقالت مبهورة الأنفاس وهى تمسح لعابه من فوق شفتيها وجانب خدها بظهر كفها :

ـ انت اتجننت يا عادل .. احنا مش اتفقنا نبقى اصدقاء . (ص ١٨٠)

.. « وكادت عليّه تجن ، وأخذت تضرب صدره بقبضتها وتحاول أن ترفعه من أمامها .. ولكنه كان قد أصبح قطعة من الحجر الملتهب لا تعى

وانما تنفث النار .. وعندما أعجزه أن يشل ذراعيهـا اللتين ترتفعان فى وجهه وتدقان على صدره وتحاول بهما أن تزيحه عنها ، رفع كفه بكل ما فيها من نار وشباب وهوى بها على صدغها .. وسكتت علية .. وكفت عن المقاومة .. وانهمرت دموعها صامتة فوق وجنتيها ... وشدت دموعها الى الأرض ، فسقطت وهى لا تعى » (ص ١٨٣) ثم يترك الكاتب خمسـة أسطر من الفراغات المليئة بالنقط ، لينشط خيال القارىء فى وضعها فوق الحروف !

ولا يستطيع عادل أن يخلق التوازن فى حياة عليـة ، لأن المؤلف كان يختزن فى ركام تجاربه شخصية أخـرى تقوم بهذا الدور . كان هناك « خالد » الطبيب الشاب الذى عالج زوجها ، فقد عاد اليها أو عادت هى اليه ، ليقوم بعلاجها . وتمكن خالد وتمكنت علية بعد جملة مناورات تعرفها السينما المصرية جيداً ، تمكنا من التغلب على الأزمة ، بالزواج ، وعاشا فى النبات والتبات كما تقول الحدوته ، وتتطوع الشـاشة المصرية باثبات القول .

وتتضـاءل أزمة عليـة فى « أين عمـرى » الى جانب أزمة أمنة فى « أنا حرة » ، بالرغم من أن أزمة المؤلف فيهما واحدة ، أعنى أزمة المنهج القاصر فى التعبير عن التجربة الانسانية التى أجهضت فى « أنا حرة » ، والتى لم توجد أصلاً فى « أين عمرى » . فقد تسبب الترتيب الآلى فى أحداث هذه القصة الأخيرة ، فيما يمكن تسميته بتجميد تلك الأحداث فى قوالب تجريدية غير مبررة فنيـاً ، أى أنها خلت من التماسك الطبيعى الذى تخلقه عادة العلاقات الانسانية المتناهية التعقيد . ذلك أن هذه العلاقات فى القصة جاءت مسطحة الى أبعد الحدود ، كل منها تؤدى الى الأخرى بصورة ميكانيكية ، بقوة الدفعة الأولى لكلمات المؤلف التى قدم بها قصته ، والتى تخللت القصة فى بعض المواضع ، تخللاً مقحماً مفتعلاً .. كما نرى فى حديث خالد اليها عن سنوات عمرها التى أهدرت ، وأفسحت الطريق لهذا العمر أن يتأرجح بين الخامسة عشرة والخمسـين ، ويهجر مرحلتها

الزمنية الحقيقية « عرفت انك اتجوزت وعندك خمستاشر سنة ، وان جوزك كان عنده خمسين سنة ، وان من يوم ما اتجوزك ما سبكيش لوحدك أبداً .. ماكنتيش تخرجي الا معاه ، ولا تزوري حد الا معاه ، وكان ياخدك يقعدك في العزبة بوزك في بوزه ست أشهر في السنة .. كل ده عرفته من قرايبك وصاحباتك .. واستنتجت انه لازم معيشك زى عيشته ، وانه سيطر عليك لغاية ما خلى عقليتـك زى عقليتـه ، وتفكيرك زى تفكيره ، وحركاتك زى حركاته ، ومزاجك زى مزاجه .. يعنى نط بيكى من سن خمستاشر سنة لسن الخمسين مرة واحدة .. وخلاكى عايشـة زى أمى كده » (ص ٢٢٢) . « وبعدين جوزك مات الله يرحمه ، وتنبهت لنفسك، خرجت من دنيا العواجيز اللى كان معيشك فيها ، وعرفت انك ما تمتعتيش بعمرك ، وان قطار الحياة ما وقفش بيكى على محطات شبابك . وخدك زى الأكسبريس لآخر محطة فى عمرك .. وقفت حيرانة مش عارفة تعملى ايه ويمكن عيطتى زى البنت الصـغيرة التايهة بتدورى على شـبابك وخايفة يكون ضاع وماتلقهوش .. وبعدين قررت انك تاخدى الأكسبريس نفسه وترجعى بيـه لغـاية المحطة اللى ركبتيـه منها .. ونزلت منـه فى محطة خمستاشر سنة وابتديتى تعيشى أصغر من سنك بعد ما كنت عايشة أكبر من سنك .. ابتديتى تركبى بسكلتات وتلعبى مع العيال الصغيرين ، ومين عارف يمكن كنت بتنطى حبل وتلعبى استغماية » (ص ٢٣٤) . وتزوجت خالد وعندما فاجأها يوماً ووقف وراءها ووضع كفيه فوق عينيها ، وقال مداعبا :

ـ أنا مين !؟

تظاهرت بالتخمين ، وأخذت تتحسس كفيه بأصابعها ثم لمست خاتم الخطوبة فى اصبعه ، وقالت فى صوت كنغم الناى :

ـ « أنت عمرى » (ص ٢٤٢) .

ولعل هذه القصة من أهم أعمـال احسـان التى تكتشف خطورة

المزاوجة بين التعبير الصحفى والمعالجة الأدبية . اذ نحن هنا لا نعثر على التقرير الوصفى المباشر الا فى مواضع قليلة من القصة .. ولكنا نعثر على شكل آخر من أشكال التقريرية ، هو تسجيل الأحداث تسجيلاً تقريرياً ، يؤدى الى نتيجة مسبقة . وهذه الظاهرة تؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن الطبيعة الأصيلة للعمل الصحفى هى التقرير أو الصيغة الخبرية، بينما تظل الطبيعة الاصيلة للعمل الأدبى هى التصوير والرؤية الفنيـة . ومن هنـا يصبح الترابط بين الأحداث تلاحقاً آليـاً ، مما يجعـل من الجنس قضية معلقة فى الهواء .. ان استسلام علية ، أو زواجها المبكر من شيخ مسن ، لا يشير ـ ولو من بعيد ـ الى أن الجنس وثيق الارتبـاط بالعمر . وهى القضية التى كان يمكن أن نفترض أنها المسـألة الرئيسية فى القصـة ... وهذا يؤدى بنا الى القول بأن أزمة احسـان ككاتب قصـة ، ليست أزمة تعبيرية فحسب ، وانما هى ـ فى صميمها ـ أزمة فكرية أيضاً . أى أنها أزمة لها وجهان : أحدهما منهج التعبير ، والآخر منهج التفكير . وكلاهما يتداخلان فيما بينهما تداخلاً جوهرياً ، فالمزاوجة بين الأسلوب الصحفى والمعالجة الأدبية فى « أين عمرى » حاصرت علية فى نطاق ضيق للغاية ، فأصبح الجنس مسألة ثانوية تخص تلك المرحلة المريضة فى حياة المرأة الصغيرة ، حيث كانت تتشبث بالعودة الى صباها الذاهب ، مهما دفعت الثمن من لحظات عمرها مع عادل . وليس هذا الا فهمـاً مفرطاً فى السطحية ، لاغفاله الجوانب العديدة المتعلقة بمعنى العمر فى وجدان علية ، هذا المعنى الذى لا ينفصل عن أزمة الجنس فى دلالتها العميقة . وهكذا تكاتفت الفكر السطحية مع اداء التعبير الأكثر سطحية فى تحويل القصة الى مجموعة من الأحداث المنسقة فى بناء منطقى يفتقر الى التبرير الفنى والزاد الفكرى معاً.

***

الوجه البارز من أزمة احسان فى مجال الأدب ، هو الفراغ الفكرى الذى تقسم به أعماله القصصية . ان الموضوع الأساسى فى هذه الأعمـال

هو أزمة الفتاة المصرية . وهو موضوع حيوى غزير الخصوبة ، وأسجل مرة أخرى أنه سيظل لأدب احسان عبد القدوس فضل الريادة فى اقتحام هذه القضية الشائكة . غير أنه للأسف الشديد لم يتزود فى معالجتها بوجهة نظر فكرية عميقة ، وهذا هو السر المباشر وراء المعالجة الصحفية لأغلب أعماله الأدبية . ان الأسلوب الصحفى يلتقى تماماً مع الفراغ الفكرى والسطحية ، فيكسب العمل بريقاً لامعاً خالياً من أى مضمون بل اذا كان ثمة مضمون ، فانه يهبط الى مستوى بشع من الضحالة والاستخفاف بعقلية القارئ .

وأزمة الفتاة المصرية ـ والعربية بشكل عام ـ تتخذ من قضية الجنس اطاراً تعبيرياً لها . وقد أدرك احسان هذه الحقيقة دون عناء . ولذلك كان تخصصه فى الأدب الجنسى ـ اذا صح التعبير ـ نتاجاً لتخصصه فى أزمة الفتاة المصرية . أسجل ذلك أيضاً ، انصافاً للحقيقة . غير أن الحقيقة كذلك تقول ان احسان أغفل بقية العناصر التى أسهمت فى صياغة أزمة الفتاة فى مجتمعنا ، بحيث طغى العنصر الجنسى طغياناً لا يمت بصلة الى واقع الأزمة من جهة ، ويضفى عليها جواً مرضياً من جهة أخرى ، ويحول دون الرؤية العميقة الشاملة للأزمة من جهة ثالثة .

وتتضح هذه الأزمة الفكرية بجلاء فى قصته الشهيرة « لا أنام » . وأنا أوافق ما قال به بعض النقاد من أن هناك تشابهاً واضحاً بين الخطوط الرئيسية فى هذه الرواية من جانب . ورواية فرانسواز ساجان « صباح الخير أيها الحزن » من جانب آخر (١) . ولكن هذا التشابه فى الهيكل القصصى ، لا يسلب احسان مطلقاً ملكيته الخاصة لقصة « لا أنام » ولا أريد الخوض فى المقارنة بين القصتين ، فالتفاصيل الدقيقة فى كلتيهما ، تجعل منهما عملين مستقلين . ولكننى أريد بالاشارة الى هذه النقطة ، أن أحدد السبب الحقيقى الكامن خلف ظاهرة التشابه هذه ، وهو طبيعة الأزمة

---

(١) راجع مقال فؤاد دواره ـ على سبيل المثال ـ فى عدد يونيو سنة ١٩٦٠ من مجلة الادب .

الفكرية التى يعانيها أدب احسان في جوهره . ذلك أن « نادية لطفى » الشخصية الرئيسية فى قصة « لا أنام » ـ لا تحيا فى اطار من العلاقات الطبيعية المكونة لأزمة الفتاة فعلاً . ان المؤلف يفتعل لها جواً خاصاً للغاية. فهى مصابة بعقدة التآمر على كل شىء جميل تستشعر منه غيرة ما . بل ان العقدة تتمادى بها ، فتقوم هى بصنع الشىء ، ثم تقـوم ثانية بتحطيمه . لقد شجعت فى طفولتها فتى صغيراً بملاحقتها الى باب المنزل حيث تظاهرت بالضيق واستغاثت بالبواب . وتلقى الفتى يومها علقـة لا تنسى . وهكذا أيضاً لم تطق أن يكون ثمة حب بين صديقتها كوثر وابن خالها مدحت فدبرت لهما مقلباً أودى بهذا الحب . والمؤلف لا ينسى بالطبع أن يمنح بطلته ذكاء اجرامياً خاصاً ، لكى يبرر كافة الأحداث الواردة فى القصة، ويضفى عليها مناخاً طبيعياً وامكانية الوقوع .

والفنان ليس مطالباً بأن يدلى بأقواله فى حيثيات العقدة التى تصاب بها احدى شخصياته ، أى أننا لا نطلب اليه أن يقدم لنا بحثاً اجتماعياً فى الجذور الموضوعية التى أدت الى هذه الاصابة .. على أن من حقنا أن نبحث عن دلالة هذه العقدة فى السياق التعبيرى ، وما اذا كانت تخدم غرضاً فنياً أو فكرياً . لهذا ندهش كثيراً حين تصبح عقدة نادية فى التآمر هى محور القضية الأساسية فى « لا أنام » دون أن تومىء الأحداث بما هو أبعد من ضراوة هذا الانحراف . بل ان هذا الانحراف بعينه يبدو كما لو كان شديد الفردية والشذوذ ، بحيث لا يستحق بناء تعبيرياً ضخماً بلغ أكثر من الخمسين والثلاثمائة صفحة بالحرف الدقيق (طبعة الكتاب الذهبى) .

والقصة تحكى ـ بضمير المتكلم ـ أن نادية لطفى ، اكتشفت مع صباها أنها لا تملك فى الدنيا سوى أبيها الذى يفرط فى حبها ورعايتها .. بعد أن هجرته أمها الى أحضان رجل آخر . ثم تكبر الفتـاة ، ولم يكن الأب قد تجاوز الأربعين ، فيذهب اليها فى المدرسـة الداخليـة ذات يوم ليأخذها الى البيت ويفاجئها بأنه قد تزوج . وتحاول زوجة الأب « طنط

صافى » أن تجذب اليها قلب الفتاة دون جدوى . وبدأت نادية تفكر فى الحال : كيف تتخلص من هذه المرأة الهادئة الجمال ، والتى أصبحت عن جدارة « سيدة البيت » . وتفكر على التو فى عمها « عزيز » الشاب الأعزب الذى يقطن بأعلى المنزل ، ويعيش حياة بوهيمية ، تاركاً الأمور المالية فى يدى أخيه الأكبر ـ والد نادية ـ لقدرته على التصرف فى شئون العزبة . وينتهى بها التفكير الى أن تشكك أباها فى العلاقة بين زوجته وأخيه وتبدأ فى سلسلة من المؤامرات الشيطانية ، تنجح فى خاتمتها أن يتم طلاق الأب من « طنط صافى » ، ويرحل العم الى أحد الفنادق ، بغير أن يحدث بينهما أية علاقة آثمة . ويهيم الأب بين الحانات والبغايا حتى تنهار أعصـابه . وخلال تلك الفترة تكون نادية قد تعرفت على شاب أعزب يدعى «مصطفى» تتفنن فى قضاء لياليها معه بمختلف الحيل والمغامرات . ولكن أعصابها تخونها أخيراً ، فينتابها اشفاق مذل على أبيها وما آلت اليه حيـاته ، وتقضى أياماً طويلة مسهدة فى فراشها لا تنام . وفى أحـد المصـايف تلتقى بصديقتها كوثر فتعمل بذكائها على تمهيد اللقاء بينها وبين أبيها حتى يتم زواجهما. وتكتشف بعد الزواج أن كوثر تحتفظ بعشيق لهـا هو الشـاب « سمير حسام الدين » . وتتجاهل فى بادىء الأمر ما تسمعه وتراه بعينيها ، لمجرد الحفاظ على حياة أبيها وسعادته الجديدة . وتضع كوثر كلتا يديها على نقطة الضعف هذه فتسفر عن وجهها تماماً ، وتتمادى فى ذلك تمادياً غريباً ، بأن تعمل على تزويج سمير من نادية حتى تتاح لها بعدئذ الفرصة كاملة. ولكن نادية تكون فى هذه الفترة قد تعرفت على « محمود » الشاب الذى يحبها وتحبه ، وكان قد سافر فى بعثة الى لندن . وكانت العلاقة بين نادية ومصطفى قد انتهت ، حتى شاهدته برفقة « طنط صافى » وفى اصبع كل منهما دبلة . وهنا يحدث الصدام الحاد بين نادية وكوثر ، بعد أن تناقضت مصلحتهما فى اللحظة الأخيرة . وينشط ذكاء نادية فى التآمر على زواجها من سمير . ومن ثم تعلن قبولها الزواج وتتم الخطبة فعلاً . وتتبلور خطتها فى اكتساب ثقة سمير وحبه لها والمباعدة بينه وبين كوثر . وينجح الشطر

الأول من الخطة نجاحا تاماً . ثم تؤكد أمام كوثر أنها لا ترغب فى سمير مطلقاً . وأنه هو الذى يرغب فيها رغبة شديدة . وتمتحن كوثر عواطف سمير ، فتصاب بخيبة أمل كبيرة . وحينئذ تعمل بكل ما لديها من امكانيات – وبمعاونة نادية – على فسخ الخطبة انتقاماً من العشيق الغادر . عندما يتم ذلك يكون « محمود » قد عاد من لندن وسمع بكل ما حدث ، فيرفض العودة الى نادية ، ويعيد اليها خطاباتها وتنتهى القصة والفجيعة تظلل معظم القلوب ، الا قلب الأب السعيد بالغفلة التامة عن كل ما يجرى من حوله .

وليس شك أننا نواجه منذ البداية بناء قصصياً ، أكتملت له كافة مقومات هذا الشكل التعبيرى . على أننا نبتئس كثيراً حين يفتقر هذا البناء الى مبررات وجوده . فالعقدة المرضية فى حياة نادية لا تشير الى أزمة حقيقية فى كيان الفتاة العربية . بل ان صورة الجنس فى حياتها ليست انعكاساً للأزمة ، وانما هى صورة عرضية عابرة تجعل من الجنس مسألة ثانوية لا تستحق الالتفات . انها تسترق السمع الى ما يدور فى غرفة النوم المجاورة بين أبيها وزوجته . ويلتهب خيالها بنشوة الاستمتاع مع رجل .. هو أبوها على وجه التحديد .. ثم تختار حبيبها الأول فى سن تضاعف عمرها . وتتوسل الى امتاع جسدها بين أحضانه ، بكافة الحيل التى يتفتق عنها ذهنها .

ونحن اذا أردنا أن نربط بين هذه المجموعة من الصور للجنس فى الرواية ، وبين بنائها ككل ، لما أحسسنا بالجنس كمسألة جادة تستحق الالتفات . بل اننا لا نعثر عليه كعنصر ضرورى من عناصر العمل الفنى ، نفتقده اذا غاب . ولهذا السبب يشوب الأحداث جميعها – ومنها ما يتصل بموضوع الجنس مباشرة – يشوبها الافتعال والزيف الذى يؤدى تلقائياً الى تصوير اللحظة الميكانيكية فى الحدث الجنسى . وهذا ما يدعو الكثيرين الى التساؤل – من زاوية الصدق الأخلاقى – عما اذا كان المؤلف يتعمد هذه المشاهد لمجرد التحريض واشباع غرائز المراهقين . ولو أن للمؤلف رؤية ما للجنس ، لكان من الممكن الدفاع عن أدبه بأن الضرورة الفنية

والفكرية تدعو الى ذلك . غير أننا من خلال قصة طويلة مثل « لا أنام » لا نكتشف أية رؤية على الاطلاق . وانما يعتمد هذا البناء الضخم للرواية على أساس العقدة المرضية فى حياة نادية . واذا كان بعض الأدباء فى أوروبا يتخذون من الأمراض النفسية الشاذة فى حياة الأفراد ، موضوعاً لأعمالهم الفنية فان ذلك يتم لخدمة نظرية فكرية أو فكرة معينة ، وفى بناء فنى تبرره الأحداث تبريراً سليماً .

وهذا ما لا نعتقد أن احسان عبد القدوس قد أتى به .. بينما أتت به فرنسواز فى قصتها . ولهذا ما كان يستطيع الكاتب المصرى أن يسرق الفكرة الأجنبية ، وان تشابه الهيكل الروائى بين القصتين . فالمرحلة الحضارية التى تجتازها أوروبا تختلف عن المرحلة التى يجتازها الشرق العربى . واذا كانت الحضارة الأوروبية اليوم تفرز أمراضاً خطيرة كغرام الفتيات الصغار بالرجال الكبار ، فان هذا لم يفعله احسان . لأن المرض الذى أصيب به نادية لا يمثل تكويناً حضارياً فى الشرق أو الغرب . وهكذا تناقض البناء المتشابه بين « لا أنام » و « صباح الخير أيها الحزن » وبين التركيب النفسى والحضارى لشخصيات كل منهما .

والأزمة لذلك ، هى أزمة فكرية ، هى أزمة الخواء الفكرى الذى تتسم به أعمال احسان . الأزمة التى تنعكس على فن التعبير الأدبى ، فتجعل من المحاور الرئيسية فى تلك الأعمال قضايا معلقة فى الهواء . وتجعل من قضية الجنس بالذات على المستوى الفكرى ـ قضية تافهة . أما على المستوى الفنى فتدعو الكثيرين الى التساؤل ـ من زاوية الصدق الأخلاقى ـ عما اذا كان المؤلف يتعمد هذه المشاهد لمجرد التحريض واشباع غرائز المراهقين .

***

ولعل مجموعة « البنات والصيف » التى صدرت عام ١٩٥٩ أيضاً ، هى أصدق دليل على ما يعانيه الكاتب من خواء فكرى وأزمة فى التعبير ،

يلغا بهذه المجموعة من القصص حداً بشعاً من التفاهة والسطحية . والجنس هو المنظر الأساسى فى الأقاصيص الخمس .. و « البنت الأولى » تتعرف على شاب رائع تتمناه الفتيات جميعهن . وما أن تبدأ علاقتها به حتى تعلم أنه على علاقة بسيدة متزوجة . ومن ثم تأخذ فى البحث عن هذه السيدة ، وتكاد توقن أنها « زيزى هانم » المرأة الجميلة التى تشاهدها على الشاطىء . ولكن زعمها يسقط من بين يديهـا حين تطلب اليها عشـيقة « بكر » أن تلتقى بها فى منزلها. وفى المنزل تفاجأ ب « امرأة سمينة .. وجهها كالرغيف البلدى .. محمل بالأصباغ الفاقعة .. ترتدى ثوباً من الدانتل المخرقة فوق قميص من التفتة اللامعة الزرقاء .. وفى معصميها أساور ذهبية كثيرة ... وعلى صدرها عقد كبير من الزجاج الملون .. نفس ألوان اشارة المرور : أخضر ، وأصفر ، وأحمر » (ص ٧٢) .

.. ويغشى على مايسة ، على الفتاة الجميلة الراقية ، التى فجعت فى غريمتها وفى ذوق حبيبها على السواء « ولكنها لا تزال مغتاظة من زيزى ... ليست مغتاظة ولكنها كلما تذكرتها أحست بشىء يتمزق فى صدرها » (ص ٧٧) .

وتتمزق صدورنا نحن أيضاً عندما تصبح فجيعة « البنت » فى ذوق فتاها ، هو كل ما يلفت نظر الكاتب . وحقاً نحن نتلمس طرفاً من مأساة الفتى والفتاة ، فى رضوخ الأول لسلطان امرأة « بلدى » كبيرة السن ، ورضوخ الثانية فى التمسـك به فى البـداية حين كانت تظن أن غريمتها أجمل منها . فالعلاقة هنا تومىء الى مأساة واضحة فى حياة الاثنين . على أن الفنان لم يمس هذه المأساة مسـاً عميقاً ، بل اكتفى بهذا البنـاء المتسلسل الذى يؤدى الى المفاجأة فى النهاية . وكأن الهدف الأساسى للمؤلف هو هذه النهاية فى ذاتها ، لا كعنصر ضرورى مكمل لهدف آخر ، هو الكشف عن مأساة أولئك الذين يرتضون الحياة المزدوجة ، فيعيشون على هامش الحياة الحقيقية .

و « البنت الثانية » هي سيدة على أعتاب الحلقة الرابعة من العمر ، تقع فى هوى شاب من عمر أبنائها لو كانت قد أنجبت من زوجها «الباشا» الذى يقبع مع شيخوخته في القصر برفقة المرض . ولقد حاولت أن تمنح شبابها لجمعية « انقاذ الفقراء » ، ولـكن هذا الشـباب كان يلح عليها أن تبحث عما يرضيه على نحو آخر . وعندما عرفت « مصطفى » عرفت فى نفس الوقت أنها عثرت على « اكسير الحياة » . حتى أنهـا عنـدما ركبت العربة الى جانبه فى الطريق الى أبى قير ، وأحست بيده تمتد باحثة عن يدهـا ، ولما لم تجـدها التقـ . بسـاقها .. « قالت فى ضعف : وبعـدين يا مصطفى ؟ » .

ولكنها تركت ساقها ليده .. يمسح عليها ، ويثير فيها شيئاً كالكهرباء ، تسرى حتى تصل الى رأسها ، فتكاد جفونها تسقط فوق عينيها .. كأنها تقاوم مخدراً » (ص ١٢٣) . وفى شقته الخاصة « .. تعرت العروس .. وهى لا تنظر الى المرآة . انها لا تريد أن تنظر الى المرآة . وتلفتت حولها ، ثم مدت يدها وانتزعت من فوق المشجب سترة بيجامته وارتدتها .. ووقفت تلهث كأنها تستجمع أنفاسـها .. ثم مدت يديها تسـاوى بهما خصـلات شعرها دون أن تنظر الى المـرآة .. انها لا تريد أن تنظر الى المرآة ... ونادته .. ولمحت خياله يقترب من وراء زجاج الباب السـميك .. قوامه المشوق .. وعضلاته .. ثم لمحت أكرة الباب وهى تتحرك ، انه يقترب منها .. ونظرته تنصب عليها وفيها شقاوة الصبيان .. ولكنه يقترب ببطء .. اقترب أيضاً .. أسرع ! وقبل أن يصـل اليها .. ألقت بنفسـها فوقه ... وألقت بشـفتيها فوق شفتيه .. انها لم تعد تستطيع أن تنتظر . قبلنى ... قبلنى مرة أخـــرى .. قبلنى أكثر .. دعنى أقبلك .. لن أكف أبداً .. وأحست بعضلات ذراعيه يضغطانها بقسوة .. أريد مزيداً من القسوة » (ص ١٢٩) وفى مرة أخرى نالت منها النشوة حتى خلعت ثوبها وألقت به من النافذة ، ثم خلعت الحذاء وألقت به أيضاً .» وهجم عليها وأمسكها

من ذراعيها فى قسوة ، وأوقعها على الأرض ، وقال وأنفاسه تلفح وجهها :

ـ أعمل فيكى ايه يا مجنونة انتى ؟

قالت وابتسامتها تحتار أن تستقر ، على شفتيها ، أم فوق وجنتيها ، أم فى عينيها :

ـ موتنى يا مصطفى » (ص ١٣٧) .

وأعتقد أن هذا القدر من النصوص كاف تماماً لاعطاء فكرة واضحة عن الكاتب فى التعبير والتفكير . فبينما كنا نستطيع الحصول على أحد وجوه المأساة الاجتماعية فى بلادنا ، وهو الانهيار التحللى فى القيم والاخلاقيات عند أبناء وبنات الفئات العليا من المجتمع .. جعل الكاتب من هذه المأساة الضارية ملهاة رخيصة ، بأن تتبع بطريقة ميكروسكوبية اللحظة الميكانيكية من العلاقة الانحلالية بين مصطفى وشريفة ، ولم يتتبع بنفس الطريقة جوهر المأساة الكامنة خلف هذه العلاقة .

وهكذا يتحرك احسان فى بقية قصص هذه المجموعة الرخيصة ـ فى القيمة الفنية والفكرية لا فى سعرها التجارى ـ فلا تتألق بين أيدينا فكرة ناضجة أو صورة عميقة تحلل وتكشف . وانما نعثر على مخلوقات شاذة مثل « وفية » وزوجها وعشيقها الذى يستغل ضعف الشخصية فيهما معاً ، فيسطو على الزوجة بالرغم من كراهيتها له ، وتدمن الزوجة هذا الاستسلام. يتخصص الكاتب تخصصاً مذهلاً فى تصوير لحظات الاستسلام هذه دون أن تخرج بأية ايماءة أو ايحاءة لما يريد أن يقوله فى غمرة هذه المظاهر الجنسية . وكأنى باحسان فى قصصه تلك يريد أن يجمع بين رجل وامرأة على ان يكون هو مرادفاً للشيطان بينهما ، ولمجرد أن يسجل قهقهات الشيطان والمرأة تخلع ثيابها قطعة قطعة ، والقارىء تتمزق أعصابه واحداً بعد الآخر . ولهذا يتجاوز الباحث عن الكثير من مقتضيات الدراسة

الموضوعية حين يدعو هذا « الجنس » أدباً . على حين أن الكاتب لم يصنع الا بيتاً زجاجياً مكوناً من غرفة واحدة للنوم ، بها رجل وامرأة وشيطان. وهو يدير هذا البيت عبر آلاف الصفحات على آلاف القراء . فاذا تساءل بعد ذلك : هل أنا صحفى أم أديب ؟ أجبنا بارتياح أنك صنعت شيئاً لا هو بالصحافة ولا هو بالأدب ، ولا هو بين بين .

الفصل السادس

العربي فوق جسر الشيطان

في مراحل التطور الاجتماعى ، تتبلور اتجاهات المفكرين والأدباء والفنانين . اذ يكون التطور أو نقطة التحول ، بمثابة البوتقة التى ينصهر فيها الكاتب ، فتتضح معالمه وتنجلى سماته الخاصة التى تكونت تاريخياً عبر آلاف الظروف الذاتية والموضوعية . ونحن فى مصر نجتاز احدى هذه المراحل التاريخية فى حياة الانسان العربى منذ أكثر من عشرين عاماً . وما من شك فى أن مراحل الانصهار هذه تتميز باختلال المعايير وتفكك الأوصال الاجتماعية القلقة فى أنظمة الحكم . لأنها فى صميمها عملية تغير وتبدل وتجدد ، عملية انسلاخ رهيبة من الماضى ، وعملية تكيف أكثر رعباً مع الحاضر ، مع الجديد ، مع المستقبل ..

هناك بعض الأدباء ، ممن كانت أعمالهم الفنية ارهاصاً لهذا التطور، لهذه الثورة ، فهم لا يفقدون اتجاههم اذا ما أقبل التطور ، اذا ما اشتعلت الثورة . بل هم ينضوون تحت لوائها ، فيبسطون قيمها الوافدة للمجتمع، ويجتثون القيم السابقة من العقليـة المعاصرة ، بل هم يتقـدمون الطلائع الثورية وصفوف التقديم يكشفون لها مجاهل الطريق .

وهناك بعض آخر ممن فاجأتهم الثورة .. ، لقد عاشت فى وجدانهم أحاسيس ضبابية مهزوزة ، لأن تكوينهم النفسى والذهنى لم يعد بقـدر كاف لاستقبالها .. ولذلك يفرز هؤلاء أحماض القلق والتوتر السلبى من أعماقهم ، وغالباً ما يفرون من بين أحضان الحقيقة الجديدة الى عوالم غريبة باهتة لا تمت الى القديم أو الجديد بل تتصل بعالمهم ذاك الداخلى الذى يتمرد على القديم والجديد معاً .

وهناك فريق ثالث تفزعه الرؤيا الجديدة ، فيستشعر خوفاً كبيراً على جبهة القيم القديمة من المثاليات والأديان والسماويات ، ويحس خطورة

عظمى على هذه كلها من قبل التطور الجارى فى النظام الاقتصادى والاجتماعى والأخلاقى أيضاً .. انهم ينظرون الى تلك القيم باعتبار أنها مبادىء خالدة خارج الزمان والمكان ، ولا تخضع للتطورات المادية فى حياة البشر . وهم يكرسون أنفسهم للحفاظ عليها دون أن يتبينوا تفاصيل هذا التطور ، وكيفية شموله الأخلاقى والقيم الروحية بطريقة حتمية .

والى هذا الفريق الأخير ، تنتمى أولى مراحل القصاص عبد الحميد جوده السحار التى ظل كثير من رواسبها عالقاً بانتاجه الأدبى حتى أحدث مراحله ، ويكفى أن نلقى نظرة خاطفة على قائمة مؤلفاته الدينية لكى نتصفح اهتمامات المؤلف ، وندرك جوهر ما يؤلف (١) . وأنا لست آخذ على الأستاذ السحار أن يكتب تلك المؤلفات ، ولكنى استكشف بها طبيعة رؤيته الفكرية وانعكاسها على أعماله الفنية . ولعل أكثر هذه الأعمال أهمية ، هى تلك التى ناقشت أخطر قضايا الرجل والمرأة فى أى مرحلة تطور : قضية الجنس . فقد عالج السحار هذه القضية فى أغلب قصصه ، علاجاً ينطوى بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الدلالة الفكرية للتطور كما يراها من خلال ما يؤمن به من قيم .

ومجموعة القصص التى أصدرها عام ١٩٤٦ تحت عنوان « همزات الشياطين » تصور تلك القيم فى أولى مراحلها .. فهو لا يعتقد أن سفور المرأة وما يستتبع هذا السفور من أقدامها على العمل الجاد كالرجل سواء بسواء ، لا يعتقد أن هذا التطور فى حياة الأنثى مرآة صادقة للصراع بين الشيطان والله .. بين الخير والشر . وهكذا يحيط « صلاح » فى قصة « وسوسة شيطان » بهالة ضخمة من التصوف . فما أن يرى جارته الحسناء «بديعة» وهى تخرج الى عملها فى الصباح ، وقد اكتست بالثياب العصرية

---

(١) من هذه المؤلفات بلال مؤذن الرسول ، سعد بن ابى وقاص ، ابناء ابى بكر الصديق ، اهل البيت ، قصص من الكتب المقدسة ، قصص الانبياء «١٨ قصة بالاشتراك مع سيد قطب» قصص السيرة النبوية «٢٤ قصة» ، قصص الخلفاء الراشدين «٢٠ قصة» .. الخ .. الخ .

الأنيقة ، حتى يهمس فى أذن زوجته بأنه على عجب من الدنيا وما آلت اليه : الآباء يسمحون لبناتهم بالفسق علناً ، والامهات نائمات أو متناومات. فاذا تساءلت زوجته : أى دعارة هذه فى أن تتعلم الفتاة وتعمل ؟ لم يجب سوى أن يستعيذ بالله من الشيطان . ثم تداعب بديعة خياله المتصوف بقدها الرشيق ، وساقيها المرمريتين وصدرها الناهد ، فيعانى صراعاً مريراً بين ان يقدم على مغازلتها أو يستكين بين أحضان زوجته وضميره .. وما يلبث أن يعقد صحبة وألفة بينه وبين الفتـاة ، فيذهب بها الى السينما ، ويتنزه معها ، وأخيراً ينتصر هو - أو الشيطان - فى منتصف احدى الليـالى ، ويقضي مع بديعة أروع وأسوأ لحظات عمره : هى لحظة رائعة فى دفء هذا الجسد الريان ، وهى لحظة قاتلة أدمت ضميره الصوفى ومزقته أشلاء تناثرت بين التهدج باسم الله والهذيان باسم زوجته .. الى أن صفح عنـه صوت أعماقه يقول « كل ابن آدم خطاء ، وخير الخطائين التوابون » .

ولست أريد أن أحصى عدد الآيات القرآنية التى تخللت الأقصوصة .. ولكنى أبتغى احصاء من نوع آخر :

فالجنس فى هذه القصة ، حـرام وحـلال .. هو صراع خالد بين الشيطان والله . والانسان هو ضحية هذا الصراع . يعلق المؤلف تعليقاً تقريرياً مباشراً على الذهول الذى انتاب صلاح فيقول (ص٥٢) : « .. هو لا يدرى أنه ضحية نفسيه المتكافئتين ، نفسه الشريرة ونفسه الخيرة ، فاذا ما جنح الى الخير ، هبت الشريرة لوخزه وتنغيص عيشه ، ولا تهدأ حتى يطيعها ويرضى شهوتها ، وبعدئذ تتحرك الخيرة لزجره وتأنيبه ، فلا ينتهى تعذيبه » . ولو أن المؤلف صور هذا العذاب البشرى باعتباره صراعاً بين الانسان والمجتمع ، بين الذات الراغبة والواقع الموضوعى الذى لا يشبع احتياجاتها .. لكان الجنس فى هذه القصة مورداً خصباً للتعبير عن ضراوة نقاط التحول فى حياة الانسان التى توقظ هذا الصراع وتشعله بعد أن كان مستقراً فى حالة كمون. أما ما توصل اليه المؤلف من أن العذاب الانسانى نتيجة التكافؤ بين الخير والشر فى عالمه الداخلى ، فانه يتوقف عند أعتاب

الثبات والسكونية واللاصيرورة .. لأن هـذا التكافؤ أو التعادل ينفى عن الانسان أية امكانية للتفاعل بينه وبين العالم الخارجى ..

ومن هنا يكون اصطدام صلاح بالعالم الخارجي اصطداماً مسرحيا ـ بالمعنى العـامى للتعبير ـ أى أنه ليس تفاعلاً معقداً بين ذاته المتصـارعة والواقع المتغير .. ومن ثم يجيء الجنس ـ من الناحيـة الفكرية ـ اثبـاتاً لفرضية مسبقة تؤكد خلود القيمة الانسانية القديمة واطلاقها .. أى أن بديعة سقطت بين ذراعى صلاح ، لأنه كان لا بد لها أن تسقط ما دامت قد أسفرت عن وجهها وأصبحت تمشى وحدها فى الطرق عارية الساقين والصدر ، وأضحت تعمل عمـل الرجال . وسقوطها بالطبع يؤدى الى جهنم . أما صلاح ، فالسقوط فى حياته يوقظه على المعنى الانسانى المطلق لهذه الحياة ، فيستغفر ربه على ما فعل ، ولا يضن الاله ـ عادة ـ بالغفران. وهكذا ينقلب معيار التطور الاجتماعى ، فيصبح التقدم دعارة خلقية ، أى يمسى التقدم تخلفاً . ومن الناحية الفنيـة ، يفتعل الكاتب صورة الجنس افتعالاً صريحاً ، فتجمد الصورة هكذا : « ولم يشعر صلاح الا وهو يشير لها طالباً منها موافاته الآن ، وانطلق ليفتح لها باب مسكنه وسـار على أطراف أصابعه ، وقد أرهفت منه الحواس ، وراح قلبه يدق دقات عنيفة حتى لخشى أن يوقظ زوجته النائمة ، وراحت زفرات سـميرة النائمة فى هدوء تصك اذنيه صكاً ، وهو ينسل من جـوار سريرها ، واستمرت طرقات قلبه تدوى فى أذنيه ، كأنما طارق تدق طبلاً ، وبلغ الباب بعد أن بذل جهداً ، وفتحه فى احتراس خشية أن ينبعث منـه صوت يوقظ زوجته فيفتضح أمره ، ثم فتح الباب أخيراً ، فوجد بديعة واقفة على باب مسكنها ، فأشار اليها فى وجل ، فأقدمت ، وكانت أثبت منه نفسها ، وأرسخ قدماً ، ودلفت من الباب ، فأغلقه خلفها فى رفق ثم تناول يدها وقادها الى غرفة قريبة ، ثم ضمها الى صدره » (ص ٥٥ ، ٥٦) . ونحن لا نستشعر الافتعال من أن هذا النموذج البشرى لانسان متصوف لن يجرؤ على هذه «التمثيلية» فى عقر داره ولا من أن الآنسـة بديعة لن تجـرؤ على ذلك

بالمثل .. بل نحن نلمس الزيف من داخل النص الأدبى ، حيث الاصرار الممل على أن الرجل يخشى يقظة زوجته ، والالحاح الغريب على أن الأنثى كانت أرسخ قدماً ، وأن اشارة واحدة قررت اللقاء .. ونظرة واحدة .. أدخلت العذراء دنيا النساء ، أو أدخلت المرأة دنيا التصوف ..

على أن هذه المرحلة الأولى فى نظرة السحار الى الجنس ، تتسم بنقطة ايجابية غاية فى الأهمية ، هى هذا التتبع الصبور للمسار النفسى فى تكوين الشخصية الفنية وبغض النظر عن أن هذا التتبع لا يؤدى الى انسجام منطقى أو تكامل بنائى فى الشخصية .. فان هذه السمة فى أدب السحار ظلت تنأى به رويداً عن الفرضيات المسبقة التى تغل شخصياته وتجمد أحداث تجاربه الانسانية ..

***

ونحن نلاحظ بوادر هذا التطور فى مجموعته القصصية « صدى السنين » ـ صدرت عام ١٩٥١ ـ فنلمح سخرية مريرة من أوهام الشباب .. من الجيل الذى ولد فى أتون التطور ، فى قلب المعركة الاجتماعية الدامية . وهكذا نرى كمال فى قصة « كازانوفا جديد » يروى مغامراته الجنسية لصديقه حمدى الذى يغار من جرأة صديقه وشجاعته فى اصطياد المرأة ، أية امرأة ، لمجرد أنها أعجبت حواسه وشحذت انتباهه . وفى احدى المرات يتمكن حمدى من اجتذاب فتاتين أمام السينما الى موعد غرامى ، ويترك احداهما لكمال .. ثم يعود ليقرأ التبرم والضيق على وجه الفتاة ، فقد كانت المرأة التى يلتقى فيها كمال بامرأته ! وما لياليه ونساؤه وفتياته الا من بنات الخيال وأحلام اليقظة .

ولا شك أن المؤلف هنا يومىء بفشل القيم الجديدة فى اقامة علاقات اجتماعية سليمة .. فالجنس يتحول الى أبراج من الوهم ، يتنفس فوقها الشباب الجديد تمزقات روحه وغليان نفسه . والمرض النفسى ـ كالكذب والرياء والمداهنة وما الى هذه الصفات اليومية فى الحياة المريضة ـ لن يجعل من العلاقة الجنسية قيمة انسانية أو غير انسانية ، بل هو يصوغ منها

وجهاً مرضياً لما ندعوه بالتطور . وأنا أوافق الكاتب على أن نقاط التحول في تاريخ الانسانية تهز كثيراً من الأفراد هزات عنيفة تكاد تودى بعقولهم .. ولكنا لا نستطيع أن نتخذ من هؤلاء معياراً صادقاً لقيمة التطور فيحياتنا. ولا يخدعنا فى القصة السابقة أن الفنان رسم شخصيتين مختلفتين ، لكل منهما سماتها الخاصة ، وبالتالى لا ينبغى لنا فى تفسير القصة أن نرتكز على جانب وحيد منها . أقول ان هذا التبرير لا يخدعنا مطلقاً ، فشخصية حمدى رسمت بحيث تكون مرآة لشخصية فؤاد ، بينما هذه الشخصية الأخيرة رسمت بحيث تمثل جيلاً معيناً وعصراً من الزمان . والقصة الثانية « رجلٌ وامرأة » تؤكد هذا المعنى : فأمامنا شاب قدم الى مدينة غريبة ليعمل بها ، فيقطن باحدى غرف منزل «ماريا» التى أعدته كفندق صغير . وتحاول السيدة الأجنبية بشتى الوسائل وأكثر الطرق أن تغرى القادم الجديد بمغازلتها ، فلا تستطيع . لماذا ؟ ألأن الواقع الجديد فرض على الجيل الجديد عزلة نفسية عن العالم !؟ ألأن للأنسان قيماً خالدة تتنافى مع الواقع الجديد وتتعارض معه وتصطدم به ، فيفر كمال الى عوالم بعيدة عن الواقع ، وتطرد ماريا ضيفها الجديد من واقعها ؟ أتكون القيم الجديدة هى « القمقم » ، والقيم القديمة هى العالم الرحب ؟ ان السحار يصور نماذجه فى اطار يرسم بوضوح كلمة « نعم » .. وهى اجابة لا تتعمق أزمة عصرنا ، رغم اشارته الى جوهر الأزمة فى التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة .. ولذلك ما كنا نستشعر أية غرابة أو شذوذ لو جاءت كلمات الفنان فى اطار رومانسى . اذ أن ما يشتمل عليه هذا الاطار من تضخيم للأحاسيس ومبالغة فى تجسيد الانفعال ، ليس الا رداً عنيفاً لفعل أعنف .. الأمر الذى نختلف بشأنه فى قصص هذه المرحلة عند السحار ، فالمبالغة والتضخيم لا يتسمان برد الفعل الرومانسى ، بل يكتسبان سطحية الانفعال فى الرؤية الفكرية والفنية على السواء . ولقد فارقت السطحية هذه القصص ، حين كان المؤلف يكتفى بالصورة فحسب. انه حينئذ يكشف عن طبيعة الأرض الاجتماعية التى تستقبل القديم

والجديد معاً . فالمعلم أبو سريع ـ فى قصة « شرف » ـ لا يهدأ له بال منذ أقيم فى الحى بيت جديد للدعارة غير البيت الذى يتشرف بملكيته ... لذا لا يألو جهداً فى ارتداء ثياب الشرف وشحذ نخوة الشرفاء من شيوخ الحى وأبنائه ،حتى يهاجر رجال البيت الجديد فى عتمة الليـل ، وتنتظر النساء الى الصباح ، ويستولى هو على زنوبة أجمل فتيات الحى ، ويلتفت اليه أحدهم قائلاً :

« ـ عينى باردة عليك ، وجهك مضىء اليوم .

فقال المعلم أبو سريع وأصابعه تعبث بشاربه فى خيلاء :

ـ ما أحلى الشرف يا أبا خليل ! » (ص ١١٨) .

هنا ، لا يكون المؤلف بحاجة الى تعمق الشخصـيات أو النفاذ الى الى جـوهر الأحـداث . بل يكون بحاجة ماسـة الى تصـوير الملامح الخارجية الشديدة البروز ، تصويراً أميناً . لذلك ينجح السحار فى هذه الصور نجاحاً كبيراً .. فهو يلتقط كافة الجزئيات الصغيرة المحيطة بالواقع ككل . ومن ثم نكتشف أن الشرف عند المعلم أبو سريع أن ينفرد بتجارة اللذة واحتكار زنوبة وتوصية أخته بها خيراً ، والشرف عند زنوبة أن تستدر أكبر قدر من المعجبين والجائعين ، والشرف عند شقيقة أبو سريع أن تنمو تجارة أخيها وتتعاظم مهما كان ذلك على حسابها فى عرف الزمن، والشرف فى بيت الدعارة الجديد أن يهرول أصحابه الى حى جديد .. هذه المعانى العديدة للشرف ، التى تمثل وجهاً ما للمجتمع ، تمثل أيضـاً مرحلة ثانية فى أدب السحار . فالجنس لديه ما يزال صراعاً ذاتياً بين الله والشيطان ، صراعاً معـزولاً عن العـالم الخارجى ، ولكن هذا الصراع لا يبقى تحت هذه العناوين الشديدة العمومية . انه ينعكس على الجزئيات الصغيرة ، ويكتسب وضوحاً أدق . فتتبلور الشخصيات وتنضج الأحداث، وتفيض التجربة الانسانية بأكثر مما قدر لها الفنان من الدلالات .

***

على ضوء هذا المعنى للمرحلة الجديدة فى حيـاة الكاتب الأدبيـة ،

نستقرىء بإمعان روايته « المستنقع » التى صدرت عام ١٩٥٧ مستكملة كافة الدلالات الفنية والانسانية للجنس ، كقيمة شغل بها الكاتب للمقابلة بين أمسنا وغدنا مجال القيم وامكانية تطورها .

والمستنقع ، كأغلب أعمال السحار ، تطرق فى البداية موضوعاً عادياً لتنفذ من خياله الى تجربة غير عادية .. فى هذه الرواية مثلاً يناقش مشكلة البنت الكبرى عندما تتزوج الصغرى ... ولكن هذه المشكلة ليست الحدث الرئيسى فى القصة ، بل هى ليست القالب الروائى لها .. انها مجرد مدخل الى شخصية سوسن : الأخت الكبرى ، فلم يكن اختطافها فؤاد من شقيقتها الصغرى سهير حلاً لهذه المشكلة الاجتماعية القديمة . وانما كان حلقة فى سلسلة طويلة من الأحداث الصانعة لمأساة سوسن ..

والمأساة فى المستنقع هى بعينها المأساة فى وسوسة الشيطان : متعة استلاب ما للآخرين . غير أن المؤلف هنا لا يصور الصراع من أجل هذه الخطيئة أو الشيطان فى شخصية واحدة . وانما هو يجسد الشر أو الخطيئة أو الشيطان فى شخصية ، ويجسد الخير أو الله فى شخصية أخرى ، ويصبح الصراع بين الاثنين رمزاً للصراع الخالد بين الفكرتين المطروقتين .. فتسرق سوسن عريس أختها بالاغتصاب ، تذهب اليه بحجة « أخذ مقاسه » « لتفصيل بيجامة الزفاف » .. وأحست الرجفة التى سرت فى كيانه ، فأدارته حتى صارا وجهاً لوجه ، ولفت المتر حول وسطه ثم راحت تجذبه فى خفة حتى التصق صدره وصدرها ، ورفعت اليه عينين فيهما نداء صارخ وزمت شفتيها تدعوه للقبل . وطاش لبه وغاب عن وعيه ، فضم الفتنة الماثلة أمامه الى صدره بذراعيه القويتين وراح يلثمها فى سعار . وانعدم الوجود الى وجودهما ، وتركزت الدنيا كلها فيهما . وبلغت النار المشتعلة فى جسديهما غايتها فراحا يتعاونان على اخمادها » (ص ٤٢) . ثم تسرق صديق زوجها بالاغتيال . ذهبت الى عمر فى غياب زوجته الى أن « تطلع اليها ولعابه يسيل ، وأدارت وجهها نحوه وقد تعمدت أن يلمس

خدها شفتيه الملتهبتين ، ثم رنت اليه رنوة زلزلت كيانه وقالت فى صوت متهدج : يا شقى ! وانتهى كل شىء » ! (ص ١١٢) .

هذه مأساة سوسن اذن : اشـتهاء ما ليس لديها ، والعمل على نيله بكل ما لديها من امكانيات ، فالجنس فى حياتها مجرد وسيلة لاطفاء شهوة الملكية لا شهوة البدن . انها تعجب بالشىء ، فتقول « رائع » وتنتظر من صاحبه أن يقول لها « تفضلى » لتقول فوراً « متشكرة » وتضيفه الى جملة مسروقاتها .. سواء كان هذا الشىء حقيبة سهير أو ولاعة فؤاد أو قلم عمر أو فؤاد وعمر نفسهما . وشهوة الملكية تنطفىء عادة باحراز ملكية الغير، ثم تشتعل من جديد اذا اشتهت شيئاً جديداً . وهكذا أضحى « النهم » بمثابة الدينامو المحرك لحياة سوسن ، و «الجسد» سلاحها فى هذه الحياة . وحينئذ تصطدم بمقومات الحياة الجديدة، أو هى تصطدم بالعنصر الآخر فى دنيا الخير والشر . فلا تلبث أن يتعكر صفوها مع فؤاد ، وما أن تحاول الاستيلاء على صيد جديد حتى تختلط الموازين فى يدى عمر وهو ممسك بها من العنق يستصرخ هواهما القديم الى أن تسقط تحت قدميه جثة هامدة . وهكذا يصبح الجنس لعنة خالدة فى لحظة ، لحظة أن يشتهى الرجل المرأة ، أو العكس « انها لحظة ولكنها كاللعنة تقتفى أثر الملعون أينما كان » (ص٥٠).

ونحن لا نصفق كثيراً ــ كما نفعل فى السينما المصرية ــ عندما نرى فؤاد وسهير يخرجان من قسم البوليس وقد تشابك ذراعاهما بعد أن فقد الأمل فى حبهما القديم الى الأبد . اننا لا نصفق لانتصار الخير ، كما أننا نذرف الدموع لهزيمة الشر بمصرع سوسن . ذلك أن هذه القيم الانسانية المغلقة لا وجود لها فى عالمنا ، كما أن تجويف الشخصـيات وملأها بهذه القيم لا يخلق فينا احساساً واحداً بمأساة الواقع .. ان الكاتب يلبس وجهة نظره الأولى ثوباً جديداً فقط ، ولكنه لا يحيـد خطوة واحـدة عن هذه الوجهة : الجنس تجـربة ينبغى أن نصـلى قبل أن تطأها أقدامنـا ، حتى ينتصر الهنا . والجنس لعنة قدرية لن يهرب منها من كتبت عليه منذ الأزل

والناقد فى هذه الحال يواجه بمسألة أساسية : هل هذا المعنى للجنس

فى أدبنا وليد شرعى لواقعنا الحضارى ؟ ام أن تخلف بعض كتابنا عن مجرى هذا الواقع هو السبب ؟ وما العمل اذن . هل نكتفى بالكلام عن الصواب والخطأ فى هذه القيمة أو تلك بل أكثر من ذلك ، هل تخضع القيم للقياس الرياضى ، أم يقتصر الدارس على كيفية التعبير عند الفنان ، مهما كانت وجهة نظره الفكرية ؟

لقد واجهتنى هذه القضية بالفعل ، وأنا بصدد هذه الدراسة . ولم أر فى اتهام الكاتب بالسذاجة الفكرية ، حلاً حقيقياً لها . لأن هذه السذاجة كانت تتوارى بين حين وآخر كلما تخلص الكاتب قليلاً من عواطفه الدينية تحت ضغط الأحداث واصرار النماذج البشرية على أن تبدو « انسانية » حقاً .. وكثيراً ما كانت تهرب الانسانية المطلقة من التجربة الفنية ، فلا يصبح الفرد نهباً للصراع الأبدى بين الشيطان والله ، ولا نرى انساناً هو الخير وانساناً هو الشر ، هذه الأنماط المجوفة كفردوس زوجة الشيخ سويلم فى قصة « فاجرة » (١) . ان مفتاح هذه الشخصية ليس هو مأساة الفتاة الصغيرة التى تتزوج شيخاً مسناً كما يبدو لأول وهلة .. كما لم تكن مأساة سوسن أن شقيقتها الصغرى كادت تتزوج قبلها. لذا لا يعنينا أبداً ما جاء به الكاتب من تفاصيل حول الصبى عرفة ـ قريب فردوس ـ الذى أقبل من القرية ليسكن مع قريبته وزوجها طوال فترة اقامته بالقاهرة حيث يدرس بمدرسة الصناعات . أقول لا يعنينا ذلك ، لأن المؤلف أوضح تماماً أن العلاقة الجنسية بين الاثنين لم تتم من خلال ارتباط عميق بينهما ، وربما كان العكس هو الصحيح .. انها بالنسبة للفتى « لم تزد فى نظره عن فتاة لعب معها لعبته المفضلة ثم عاد كل منهما الى بيته » (ص ٩٥) أكثر من ذلك أنه « أحس نحوها مرة احتقاراً ، وفكر فى أن يفر منها ، ولكن حتى ذلك الاحساس تبخر ، وصارت بالنسبة اليه شيئاً يقضى معه لحظات مترعة بالمتعة الجسدية ثم يمر كل ما أحسه مرور الأنفاس التى دخلت

---

(١) من مجموعة «ارملة من فلسطين» الكتاب الذهبى ـ ديسمبر سنة ١٩٥٩ .

رئتيه وخرجت منهما دون أن يذكر من ذلك شيئاً (ص ٩٦) .. وفردوس نفسها لم تتخلل التجربة من جانبها أية أحاسيس عاطفية نحو عرفه ، كان بالنسبة لها مجرد اشارة البدء فى الانتقام لذاتيتها المهدورة .. « وتدسست الى رأسها فكرة : أخلت الدنيا من الرجال ولم يعد فيها الا عرفة ؟! اذا سافر عرفة فما أكثر الرجال الذين يتمنون أن ينالوا ما نال عرفة » (ص ١٠٢) . فردوس اذن شخصية ناضجة فنياً ، أسهمت فى صياغتها شيخوخة عم سويلم وشباب عرفة وتراثها الجنسى من جمال البدن ، وما أحاط به الفنان مأساتها من كافة العوامل المؤدية الى النهاية الطبيعية : أن تمتص جسد عرفة مهما كان ذلك امتصاصاً لحياتها حتى آخر ضربة من الكرسى الذى رفعه سويلم فى الهواء ليهوى عليها ، « واستمر يضرب ويضرب حتى صارت جثة هامدة ، وهو مستمر فى ضربها دون أن يحس مما يفعل شيئاً » (ص ١٩٣) .

والنهاية دائماً فى قصص السحار تذبح التجربة وتبعثرها أشلاء ، لأنها خاتمة مجلوبة من خارج التجربة ، قادمة من حياتنا اليومية مضافاً اليها ما يتمدد بين جنبات المؤلف من قيم تبارك مصرع سوسن ومقتل فردوس . لذلك يتنازل الشيطان والله فى أدب السحار عن أن يكونا فكرة فلسفية كالتى عرفها الأدب العالمى على طول تاريخه ، وانما هى تتبلور فى النهايات الصارمة (للأشرار) كما يلى : الروح والجسد شيئان منفصلان عن بعضهما تماماً ، وان كان الجسد اناء زجاجياً «يحمل» الروح ولا يتفاعل معها .. لهذا لا تلتقى رغبات الروح مع رغبات الجسد مطلقاً . وما الزواج الا طقس دينى من أجل غايات خالدة . أما الجنس ـ كأحد عناصر الجسد ـ فمآله الفناء ، لأنه الجانب المظلم فى حياة البشر ، انه رجس من عمل الشيطان ، ولعنة « تقتفى أثر الملعون أينما كان » .

على أننى أثناء البحث عن دلالة هذه الظاهرة ، عن حل لهذه القضية ، أحسست بمطابقة غريبة بين بداية انتاج السحار وأواخر انتاجه،

ولاحظت أن البداية والنهاية رافقتا نقطتي تحول في تاريخنا الحديث . وفيهما كان الكاتب يمثل رد الفعل العنيف الذي حدث لدى القيم السائدة في حفاظها المستميت على القيادة الروحية للمجتمع . ولم يحدث أن كان المؤلف رداً عنيفاً لفعل التطور الاجتماعي في بلادنا ، فيما بين أوائل وأواخر انتاجه الأدبي . وحقاً هو لم يفقد اتجاهه طوال هذه الفترة ، فليس اعدام سوسن وفردوس الا تأكيداً لهذا الاتجاه ، الا أن روايته « الحصاد » - ظهرت عام ١٩٦٠ - هي خير النماذج التي تمثل تلك المرحلة الوسطى بين البداية والنهاية . و « الحصاد » تروى لنا حياة سليم باشا شبلي منذ آلت اليه مساحة شاسعة من الأرض ، وأصبح رجلاً يعظم خطره ، كلما عاد حزبه الى الحكم . ويرافقنا المؤلف بعدسة سينمائية الى قصره الأنيق في جاردن سيتي حيث نتعرف الى زوجته الثانية أمينة هانم وابنهما حلمي ، الطالب بالحقوق . أما عبد الخالق ، الابن البكر من الزوجة الأولى المتوفاة ، فقد خرج من البيت منذ أن تزوج بثينة ..

والجو السياسي في ذلك الحين مشحون بتنافر الأحزاب وانتهازية العرش وسيطرة الاحتلال . ثم تهب عواصف الحرب ، فتتشتت عواطف الشعب وتتبعثر بين الزعماء تارة وبين جحافل النازي القادمة تارة أخرى. في تلك الأثناء ، يقع حلمي في هوى احدى افراد الفرقة النمسوية التي هجرت وطنها على أثر غزوات هتلر . ويظل غرامهما سراً الى أن يتحرك في أحشائها طفلهما الأول . بينما كانت بثينة زوجة أخيه تحبك الشباك حوله لتربط بين شقيقتها الهام وبينه ، فلا يفلت من قبضتها ذلك الأرث الكبير بعد وفاة الباشا . ومن ثم تفاوض الباشا على ستر الفضيحة بمبلغ من المال ترحل به ايفا من البلاد . وينطوي حلمي على أحزانه الى أن تزف اليه ابنة أحد الباشوات من أصدقاء أبيه ، وتفجع بثينة في آمالها . وعندئذ تكون الخمرة قد أجهزت على عبدالخالق بعد أن تبخرت أمواله فيمضاربات البورصة وامتنع الباشا عن مساعدته ، وهربت زوجته الى أحضان أقرب أصدقائه .

ما يلفت النظر حقاً على طول الرواية ، هو اجادة الفنان المتمرسة على الحوار فمن خلال رسم جميع شخوص الرواية دون الحاجة الى السرد الروائى . وربما كان تتابع الأحداث فى خطوط طولية مباشرة هو العامل الرئيسى الذى اضطر المؤلف لأن يعتمد الحوار كوسيلة فنية للعرض . فالباشا — مثلاً — عندما تصله برقية تهنئة من سيدات الأسرة ، تلتفت اليه زوجته قائلة (ص ١١ ، ١٢) :

« — كن يتمنين أن يحضرن للتهنئة بأنفسهن ، ولكنهن يعلمن أنك لا تقابل سيدات فى البيت .

فرفع عينيه عن البرقية التى كانت بين يديه وقال :

— والله انى لا أحب مقابلة السيدات لا فى البيت ولا فى المكتب . انى لا أدرى ماذا أقول لهن ، هل أحدثهن عن البذرة أم على أسمار القطن ؟ انى رجل ليس لى الا عملى اعيش له .

فقالت زوجته ، وهى تضحك :

— انك قادر على ارضاء أية سيدة ، وما أحسبك تكره النساء ، فلو كنت تكرههن لما تزوجت اثنتين » .

هكذا يخطط الفنان ، الملامح الأولى ، لأحد شخوصه ، بالأسلوب الدرامى . ولقد أدت هذه الظاهرة الى ظاهرة أخرى ، جاءت نتيجة طبيعية للأولى : هى الموضوعية فى تقديم هؤلاء الشخوص لأنفسهم فلا نحس بهم ضيوفاً غرباء علينا والمؤلف يقوم بتعريفنا بهم .. وانما نحسهم جميعاً يقدمون لنا أنفسهم فلا نلبث أن نعايشهم ونحكم لهم أو عليهم من خلال ذواتهم لا من خلال الكاتب . هذه الموضوعية فى التصوير تكشف لنا دون ما تدخل من المؤلف عن حقيقة شخوصه ، بوعى منه أو بغير وعى . فالباشا اذا وصلته « رسالة مكتوبة على ورق أزرق ، طفق يقرؤها فى امعان ، وقد انبسطت أساريره ، والتمعت عيناه ببريق خاطف ،

وانفرجت شفتاه عن بسمة رقيقة ، ولما أتى على الرسالة التفت الى عثمان وقال :

« ـ هذه رسالة من جمعية الفتيات الصالحات ، انها من الست أنهار، تذكر بالمبلغ الذى ندفعه للجمعية . لقد نسينا فى غمرة الأعمال ، ومايبنغى أن تلهينا الدنيا عن فعل الخير . أبعث اليها بمائة جنيه .

فقال عثمان ليرضى الباشا :

ـ سأبعث اليها بشيك الآن ..

ـ قلت لك يا غبى أكثر من مرة أن الخير لا يدفع بشيكات ، أفضل الصدقات ما كانت مستورة » (ص ٦٩) .

وها هى ذى سمات الباشا تتضح رويداً .. انه يقدم لنا نفسه بنفسه ، دون أن نرى شبحاً للكاتب . فما أن يعلم بأن الست أنهار وفتياتها الصالحات بالقاهرة ، حتى يعتب عليها هذا التقصير ، ولكنها تعتذر اليه بأنها عائدة الى الأسكندرية بعد أن هدأت غارات الالمان ـ وحينئذ يقول الباشا فى ود (ص ١٦٩) :

« ـ والفتيات الصالحات ؟

ـ ستعود كل الفتيات اللائى كن معى فى الاسكندرية ، وقد انضمت اليهن فتيات من القاهرة .

فقال الباشا وهو يبتسم :

ـ كلام جميل .

ودق الجرس ، ودخل عثمان ، ووقف ينتظر التعليمات ، وان كان يعرفها سلفاً . قال الباشا :

ـ هات المبلغ الذى ندفعه لجمعية الفتيات الصالحات ..

وخرج عثمان ، وفتح درج مكتبه ، وراح يعد مائة جنيه ، ثم أعاد باقى الأوراق المالية الى مكانها ، وأغلق الدرج وأدار المفتاح ، ثم فتح

دفتراً أمامه ، وراح يكتب « ١٠٠ جنيه ـ أعمال خيرية » (ص ١٧٠) .. ووضع الباشا المبلغ فى يد الست انهار ، فتقبلتـه شـاكرة ، وقالت وهى تنهض للانصراف :

« ـ يسر الفتيات الصالحات ان يزورهن الباشا فى الاسكندرية .

فقال الباشا وهو يبتسم :

ـ قريباً ، ان شاء الله .

.. وخرجت أنهار ، وعاد الباشا الى مكتبه ، وهو يفكر جاداً فى هذه الزيارة التى يشتاق اليها كل الشوق » (ص ١٧١) .

بهذه الحيدة الموضوعية فى تخطيط الصورة الفنية للموقف الانسانى، برزت معالم شخصية الباشا الى الوجود ، ولم يبق لها سوى أن تتبلور ، وحانت الفرصة أمام الفنان ، عندما جاء فى السياق ذكر الملك فى حادث القصاصين ، اذ كان حلمى يحدث والده ، وقد شرد بصره :

« ـ يقال انه كانت الى جوار الملك امرأة ، وأنها ماتت فى الحادثة .

فقال الباشا فى صوت خافت :

ـ قيل هذا .

ثم أدار وجهه الى ناحية القبلة ، ورفع أكف الضراعة ، وقال :

ـ اللهم استرنا واستر ولايانا » (ص ١٩١) .

كانت هذه الفرصة « الاستراتيجية » أمام الفنان ليعتلى بها قمة التطور الدرامى للحدث . فاذا اشتد لهيب الصيف ، قال الباشا :

« ـ الحر شديد هنا ، سأسافر غداً أو بعد الى الاسكندرية .

وفطن عثمان ، الى ما سيقوله الباشا ، فقال :

ـ وقد تمر سعادتك على جمعية الفتيات الصالحات ..

قال الباشا فى هدوء :

ـ قد أمر على الجمعية ، أو قد أبعث مع أحد الراتب الذي نرسله اليها .

فقال عثمان ، وهو ينحني :

ـ أتريد سعادتك المبلغ الآن ؟

ـ لا . جهزه لآخذه معي عند سفري » (ص ١٩٤) .

وعلى هذا النحو ، لا نرى الباشا في الهيئة التقليدية التي تواضع عليها كتاب الرواية في تصوير الباشوات . ان الفنان يدعه يتحرك أمامنا ... يتكلم ويفعل .. ومن كلماته وفعاله ، تتضح لنا صورته قليلاً قليلاً ، حتى اذا بلغ الحدث الروائي ذروته الدرامية ، انجلت أمامنا الصورة كاملة دون زيف ، ولا نستشعر من المؤلف أية مصلحة في سوءة هذا وحسنة ذاك ، لأن صفاتهم جميعاً تنبع من واقعهم الحقيقي ، ومن قلب الموقف الانساني واللقطة الفنية . وهكذا نحن لم نفاجأ حين عرفنا أن مئات الجنيهات التي يتعطف بها الباشا على جمعية الفتيات الصالحات لم تكن غير اشتراكه الموسمي في ذلك البيت من بيوت الدعارة التي تديره الست أنهار ، ولم تكن الفتيات الصالحات ـ بالتالي ـ الا مومسات فاتنات . أقول اننا لم ندهش حين اكتشفنا هذه « الثنائية » في حياة الباشا ، بل اننا عثرنا على تبريرها في التناقض الكامن بين القيم الأخلاقية المجلوبة من الخارج ، والتي يتسربل بها الاقطاعي ، وبين القيم الحقيقية النابعة من كيانه الاجتماعي . ان «المسبحة» التي لا يتركها من بين أصابعه أبداً ، تعبر عن هذه القيم التي انبثقت يوماً عن واقع اجتماعي معين . ولكنها أمست للزينة وذر الغبار في العيون عندما تولد عن ذلك الواقع الاجتماعي السابق ، واقع اجتماعي جديد ، لا تتلاءم معه قيم وأخلاقيات الواقع القديم . والاصرار اذن على تلك القيم ، هو سر التناقض الذي انزلق اليه الباشا ، فمثلاً بلا قطاع ، بعد أن أصبح يرتدي قناعاً مهيباً ، وهو يوزع هداياه السنوية على الفلاحين ، ويخلع عنه هذا القناع في أحد مخادع الست أنهار وبذلك أهدى لنا الفنان التشريح الفني

بلا قطاع ، دون تدخل منه ، لأنه صور تلك المرحلة من تاريخنا فى اطار موضوعى تماماً ، اعتمد فيه على اللقطة الدرامية لحركة الحدث .

على أننى أخذت على « الحصاد » حين صدورها جملة أشياء أهمها أنها خلت من حدث روائى فى القصة يمكن اعتباره المحور الدرامى الوحيد .. وقلت ان انهيار النظام الاقطاعي ، والشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق ، ومأساة غرام حلمى وفشل حياته الزوجية ، وسقوط بثينة بعد أن تحطمت كل آمالها .. كل هذه الخطوط الأساسية ، هيأت لنفسه ما يكفل له صفة المحور الدرامى سواء اكتسب هذه السمة من السياق التعبيرى ، أو من اتخاذه طريقاً طويلاً أو معمقاً عبر الرواية . ان الشقاق بين الباشا وعبد الخالق – على سبيل المثال – فرض لنفسه خطاً رئيسياً فى الرواية . كان يبدو ذلك ممكناً وطبيعياً للغاية ، لو أنه اكتسب من السياق الروائى ما يكفيه من مبررات . حقاً ، أصبح بيت الابن ، موئلاً لأصدقاء السوء والمتسلقين من أمثال مرسى « صاحب الشقة الفاخرة فى سليمان باشا ، كلهم غرف نوم ، ودوره أن يفتح الباب لرجل وامرأة وأن يغلقه خلفهما .. وقد يسرت له شقته وكتمانه وحفظه للأسرار اندماجه فى الطبقات الموسرة التى تقدر خدماته الجليلة (ص ١٢٣ ، ١٢٤) . وهناك شعبان الذى يجلس الى جوار بثينة « وقد صور له طول حرمانه الذى قاساه أنه ما ان يدخل الطبقة الارستقراطية حتى ينال كل نسائها (ص ٢٤١) ، والذى جمع مرسى بشعبان ، هو أن الأخير اتسمت أعماله فى تهريب التموين وقت الأزمات ، ووجد أن بعض الموظفين يتعففون عن قبض الرشاوى ، فلم ييأس منهم ، كان يضايقه أن يجد موظفاً متمرداً على نفوذه ، فأعد جرسونيرة فى مصر الجديدة وأخرى فى شبرا وثالثة فى الجيزة ، يغرى بها الموظفين الذين يترفعون عن أخذ المال . وقد نجحت الفكرة حتى أن أغلب الموظفين الذين كانوا رواداً لبيت مرسى يمموا وجوههم شطر شعبان ، وضايق ذلك مرسى ، فذهب الى شعبان يحتج على منافسته غير المشروعة ويهدد ويتوعد ، ولما كان شعبان من طبعه أن يرشو

كل من يتصل به ، فقد اتفق مع مرسى على أن يكون مديراً لجرسونيراته مقابل مبلغ من المال (ص ٢٨٥) .. أما رفعت فشـاب وسيم « فيه جرأة واعتداد بالنفس ، وما كان من الوسـط الذى يعيش فيه ، انه من أسرة فقيرة ، ولكنه كان تواقاً الى حياة البذخ والسهر والعربدة ، فراح يصادق زمـلاءه الأثرياء فى المصلحة ويشـاركهم لياليهم الحمــراء ويقضى لهم ما يكلفونه به من خدمات لا تحلو السهرات الا بها ، وغالباً ما كان يتطوع من تلقاء نفسه لتأدية الخدمات ، ليؤكد ضرورة وجوده وأهميته » (ص٢٦) وقد وصـفه عبد الخالق ذات مرة بأنه « رجل الملمات ، يعـرف من أين تأتى الخمور » (ص ١٢٥) .

ولقد نجح مرسى فى اجتذاب عبد الخالق الى شقته فى شارع سليمان، بعد أن يوسوس له :

« ـ أنت فى حاجة الى راحة ، الى تغيير حياتك هذه التى تحياها ، لماذا لا تفكر فى أن تأتى عندى ليلة ؟

فقال عبد الخالق فى بساطة :

ـ فى المسرح ؟

فابتسم مرسى ابتسامة ترجمتها يا عبيط وقال :

ـ لا ، عندى فى البيت ، عندى كل وسائل الترفيه ، ممثلات ، فتيات صغيرات ، ويسكى ، بيرة ، حشيش ، تعال ليلة لتعيش فى الجنة .

وانقشع القلق المستبد بعبد الخالق ، وصفت نفسه ، فقال لمرسى :

ـ ربنا يوعدنا » (ص ٢٤٠) .

وحدث أن أخفق شعبان فى الوصول الى أحضان بثينة ، لأن رفعت سـبقه الى ما بين الضلوع .. ولـكن ما هى دلالة هذه الأحداث ؟ كانت النتيجة الوحيدة ، أن الفنـان ـ بعـد ما خلق فى الرواية خطاً رئيسياً بلا ضرورة فنياً ـ تورط فى اختلاق الجو الموازى لهذا الخط . وأذكر مثلاً

اننا عرفنا الجانب الحقيقى فى حياة الباشا أثناء زيارته للاسكندرية ، وبمعنى أدق أثناء زيارته للست أنهار . وعرفنا أيضاً حياة عبد الخالق بعد أن أقام المؤلف سداً عالياً بينه وبين أبيه . ويوما يسافر الباشا الى الاسكندرية حيث يتعشم قضاء ليلة ممتعة فى فيللا أنهار . ويشاء البوليس أن يعكر عليه صفو هذه الليلة ، فيهاجم الفيللا ويقبض على النساء والرجال ويركب الجميع « البوكس » واذا بالباشا وجهاً لوجه أمام ابنه عبد الخالق !! والضابط يسأله عن اسم ابيه ، فيجيب :

« ـ سليم باشا شبلي »

والتفت الى الباشا وقال فى قسوة :

ـ أقدم لك سعادة سليم باشا ، أبى » (ص ٣٤٤) . لا شك أن هذه لقطة بارعة لو أخذت على حدة ، ولكنها ـ للأسف ـ جاءت وسط اللوحة الكبيرة ، شيئاً مفتعلاً ، رغم احتمال وقوعها . ولقد استهوت المؤلف هذه المفاجأة التقريرية فى قطاعات مختلفة من الرواية . فعندما تعلم بثينة بخيانة زوجها لها فى بيت واحد للدعارة مع والده ، تنهار تماماً ، حتى اذا دخل رفعت ـ بعد دقائق ـ ارتمت فى أحضانه على الفور ، وهتكت الخيط الرفيع الذى حال بينهما طويلاً . وان كنت أتفق مع الكاتب على أن الموقف كان ممهداً منذ بعيد ، الا أننى لا أتفق معه فى ترجمته على هذا النحو : بثينة تقرأ غمزاً للفضيحة باحدى المجلات ، فتواجه عبد الخالق وتهب عاصفة هوجاء تنتهى بخروج عبد الخالق ، ثم يدخل الخادم :

« ـ رفعت بك فى الصالون .

وقامت وهى ساهمة ، وانطلقت الى الصالون باسرة الوجه ، فى صدرها حزن ثقيل ، ومدت يدها الى رفعت تصافحه وشفتاها مزمومتان ، وعيناها ذابلتان ، وروحها غارقة فى الظلام ، ونظر اليها رفعت فى انكار وقال :

ـ ما بك الليلة ؟ مريضة ؟

قالت فى صوت تخنقه العبرات :

ـ تصور ؟ عبد الخالق يخوننى .

وأجهشت بالبكاء ، وأخفت وجهها فى صدره وتشبثت به ، فراح يمر يداً على شعرها فى حنان ، أحس فى تلك اللحظة أن الغشاء الرقيق الذى كان يفصل بينه وبينها قد تهتك ، وضمها الى صدره وهو غارق فى السرور ثم راح يمسح دموعها بشفتيه ، وطفق يعصرها عصراً ، وقلبه يخفق بالنشوة بين جنبيه » . ان التعبير الفنى ما كان يتحمل مشهداً ميكانيكيا كهذا ... وكان يكفى أن تضمر بينها وبين نفسها ما اتوته من خيانة ، وأن نحس نحن بما يعتلج فى صدرها بلا حاجة الى نقله مسرحياً. وتثير هذه النقطة سؤالاً جديداً : كيف نجحت بثينة فى كبح جماح نفسها طيلة هذه المدة ، رغم أن المجتمع الذى تحياه هو مرسى وشعبان تاجرا الأعراض ، والممثلة الكبيرة هاوية الشذوذ الجنسى ، وأخيراً رفعت ، الوصولى المتسلق ؟ بل كيف اقنعت نفسها بطهر زوجها طيلة هذه الفترة أيضاً ؟. وكيف عاش هذا الزوج بنفس غفلتها ؟ وكيف أصيب كلاهما بالغباء ازاء محاولات شعبان لاقراضهما وقت محنتهما ؟ لقد تساءل عبدالخالق فى استغراب :

« ـ كيف يرحب باقراضنا وهو لا يعرفنا ؟

فقالت بثينة فى حماس :

ـ قال مرسى ان الرجل رآنا أكثر من مرة ، ويعرفنا جيداً ، وأن كنا لا نعرفه بعد . ووضع عبد الخالق كأسه وقال :

ـ ولماذا يقرضنا دون ضمان ؟ » (ص ٢٠١) .

وحين قال شعبان مصادفة فى حديث له « كل شىء له ثمن » شردت بثينة لحظة تفكر « ترى ماذا يقصد بكلامه هذا ؟ أيريد أن يومىء الى شىء؟

انه وعد باقراض عبد الخالق ما يريد ، ولكنه لم يتقدم خطوة بعد ذلك الوعد ، أيريد ثمناً لتنفيذ وعده ؟ واذا كان يريد ثمناً ، فما هو ذلك الثمن ؟ » (ص ٢٣٤) ـ الى هذا الحد الغريب ، بلغ بهما الغباء ، حتى أن أحداً لم يفهم ما وراء محاولاته الا حين جلس معهم الى الطعام « وراح يمد رجله من تحت المائدة ليداعب بها رجل بثينة » (ص ٢٤١) ، ومرة أخرى أهداها سواراً وأخذ يتحسس ذراعيها وظهرها ، أى بعد أن لجأ المؤلف الى ترجمة الموقف عملياً !

نبتت هذه الأسئلة جميعها على ساق أحد الخطوط الرئيسية فى الرواية ، لأن وجوده الطبيعى لم ينبت بدوره من ضرورة فنية . وربما قد تبلورت أزمة المفاجأة التقريرية هذه ، حين توسدت بثينة ورفعت غرفة الاستقبال ليشربا كئوس المتعة بينما عبد الخالق فى فراشه يعانى النزع الأخير . فما كان من المؤلف الا أن أقام المريض من فراش الموت ، ليأخذ طريقه الى غرفة الاستقبال ، ويشهد مصرع شرفه . ولست أعلق على هذا الموقف الا أنه نموذج للتقرير فى « الحادثة » ، لأن الفنان هنا لا يعظ بطريقة منبرية ، ولكنه « يعظ » بطريقة فنية . أى أن التقرير هنا فى اختيار الصورة نفسها لا فى وصف الحادثة أو شخوصها (١) .

***

على أن هذه المآخذ جميعها على رواية « الحصاد » ، لا تنفى أنها أنضج أعمال السحار التى ناقشت موضوع الجنس فى مختلف مستوياته الاجتماعية والفكرية والفنية .

فالمؤلف لا يذكر الشيطان مطلقاً بالرمز أو بالابانة ، فيقدم لنا معنى الجنس عند الرجل الاقطاعى والمجتمع البرجوازى على السواء ، على أنه علاقة دون المستوى الانسانى .

كانت موضوعيته الصارمة فى التصوير حائلاً صلباً دون انحدار فى

(١) راجع دراستى النقدية «حصاد العمر» الآداب ــ ديسمبر سنة ١٩٦٠ .

مهاوى التقرير العاطفى لمجموعة القيم التى يؤمن بها المؤلف . ولذلك انتهت القصة بمجموعة من النتائج تختلف فى الكثير عن تلك القيم .

غير أن هـذه الرواية تمثـل ـ كما قلت ـ المرحلة الوسـطية بين « همزات الشيطان » ـ ١٩٤٦ ـ و « جسر الشيطان » ـ ١٩٦٢ ـ فهذه الرواية الأخيرة فى مطابقتها لمعنى الجنس فى قصـة « وسوسة الشيطان » تقرر جملة حقائق :

١ ـ أن التقدم العلمى المذهل ، والمعدل السريع لتطورنا الاجتماعى، استجابت له نفسية صـلاح فيما مضى ، وشخصية على فى الوقت الحاضر استجابة مغايرة لما يعتمل بين جنبات الانسـان العـربى المعاصر . فلم تعد حضارتنا قاصرة على كتب الدين ، كهدية نقدمها الى أوروبا لنجذبها من حظيرة الشـيطان الى حقل الايمـان . ان أوروبا المعـاصرة تنفق ملايين الجنيهات على الكتـاب المقـدس والفلســفات اللاهوتيـة ومعـاهد التعليم الغيبى .. وهى اذن ليست بحاجة الى أنبياء جـدد من الشرق . ولم يعد الشرق نفسه شرقاً ، انه يستطيع الآن أن يضيف الى الحضارة الانسانية شيئاً جديداً غير الرسالات السماوية ، شيئاً يرتفع الى مستوى العصر ، فى التقدم العلمى والضميرى معاً .

٢ ـ لقد وقف الانسان العربى فوق جسر الشيطان فى جميع أعمال السحار ، ولكنه فى هذه القصة الأخيرة يلخص لنا موقفـه بوضوح : ان الشيطان الآن يصرع أوروبا ، ولن تصرعه لأنها راقدة فى وهاد المادية والعلم والعقل . أما نحن ـ أبناء الشرق العـربى ـ فسـوف نحطم كافة الجسور بيننا وبين الشيطان بفضل تراثنا الروحى العظيم .

٣ ـ الجنس دائماً هو هذه الغشاوة السوداء التى تظلل عيوننا فلا ترى نور الله . لقد أمضى (على) شهراً فى ألمانيا الغربية مع (آنى) المرأة التى تعرض جسدها عارياً كل مساء فى كازينو دى بارى . أمضاه معها فوق جسر الشيطان ، ونجح فى أن يرتفع بها من فوق هذا الجسر على جناح

النور الالهى الى أبراج الكنيسة الخضر ونجحت هى فى الانتصار على « الوحش الضارى فى أعماقها .. على وسوسة الشيطان ، على همزات الشياطين النابحة » .

(لاحظت أن المؤلف كرر هذه التعبيرات عشرات المرات ، بالاضافة الى عشرات الاقتباسات من الكتاب المقدس والقرآن) .. وهذا كله يذكرنا بمجموعته « همزات الشياطين » وقصته « وسوسة الشيطان » بالذات ..

٤ ـ ويذكرنا أكثر فأكثر أن السحار ظاهرة أدبية تمثل رد الفعل العنيف لتطورنا الحضارى من جانب القيم القديمة ، كما أنه رد فعل طبيعى لأكوام الأدران الصفراء التى تمثل بعقولنا أفظع تمثيل باسم «الجنس» . كان رد الفعل عند السحار فى « جسر الشيطان » أن جعل من الرواية كلها حواراً طويلاً مقسماً بالعدل بين على وضميره وشيطانه ، وآنى وضميرها وشيطانها .. وليس هذا مونولوجاً داخلياً على الاطلاق ، انه عملية « Dramatization » للتوراة والقرآن والانجيل .

الفصل السابع

فلسفة الحرام عند يوسف إدريس

ليس الاتجاه الواقعى فى الفن ، الا اتجاهاً فحسب ، أى أن الالتزام بالواقعية فى الأدب ، لا يعنى مطلقاً ، الالتزام بأسلوب معين فى التعبير ، ومنهج محدد فى التفكير . واذا كان البدوى وحقى ولاشين ، هم رواد الاتجاه الواقعى فى القصة المصرية الحديثة ، فان واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حيناً ، أو التعميمات التجريدية حيناً آخر . ومن ثم كان الجيل التالى لهم ممثلاً فى عبد الرحمن فهمى وشكرى عياد ويوسف ادريس ، أكثر وعياً وواقعية ، حين تخلصوا رويداً من تضخيم الانفعال والتجريد ، وعنوا الى حد كبير بالجزئيات الصغيرة .

وتكاد تتلخص الخطوط العامة للواقعية فى أذهان أدبائنا ، بخطين أساسيين هما : العناية المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب ، والتأكيد على أن «الخير» هو السمة الأساسية للجنس البشرى ، وان توارت أحياناً تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة .

ولقد أسهم تطور الأحداث الاجتماعية والسياسية فى المنطقة العربية، فى تكوين تيار نقدى تخصص تماماً فى صياغة الاتجاه الواقعى فى ذلك الاطار السابق ، واتخذ من القصاص يوسف ادريس نموذجاً ممتازاً لدراساته . والحق أن هذا الاختيار لم يكن عبثاً ، وانما كان تجسيداً حقيقياً لأزمة الاتجاه الواقعى ، حين يقصر نظرته للواقع على الفئات الاجتماعية الدنيا ، والخير الكامن فى أعماقها .

لهذا خلت دراسات ذلك التيار ، من البحث عن جذور الواقعية فى الأدب العربى ، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعى ، نابعاً من تاريخهم ونابضاً بتراثهم فلا يقال ــ ما قيل بالفعل ــ ان التيار « نظرية مستوردة » لا تتفق مع واقعنا .

واذا كان اللوم الأكبر فى هذا التقصير ، يقع على كاهل النقاد فى المقام الأول فان اللوم الحقيقى يقع على الرؤية السياسية السطحية ، التى كان من شأنها تضخيم الانفعال بالأحداث السياسية والاجتماعية فى المنطقة تضخيماً مبالغاً فيه ، يزيف جوهر العمل الأدبى .

ولعل امتياز يوسف ادريس الأساسى ، هو قدرته الخاصة التى ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير فى أدبنا الواقعى ، بل العيب الخطير فى تشويه معنى الواقعية . على أنه ـ مع ذلك ـ لم ينج من الاطار العام الذى حدده أولئك النقاد من جهة ، والذى أوحت به تطورات مجتمعنا فى شقيها الاجتماعى والفكرى ... فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلى منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء ، المدعمة له فى كافة مجالات المعرفة . وكان الأدب هو المجال الأول .

وفى مجال الأدب برز يوسف ادريس وقتئذ ، كأديب « واقعى » ممتاز ، ذلك أنه ـ بفهم عميق لفن القصة القصيرة ـ أنقذ الاتجاه من الاتهام الذى وجه اليه من الاتجاهات التقليدية الاخرى : وهو تغليب الجانب السياسى ، على بقية الجوانب الفنية فى العمل الأدبى . وظل يوسف ادريس « منقذاً » أمداً طويلاً ... الى أن أصبح تفرده بالامتياز الفنى دون بقية الأدباء « الواقعيين » ظاهرة مرضية ، أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه فى مأزق حرج .

ثم بدأ يوسف ادريس نفسه ، يشب عن الطوق ، ويسلك طرقاً جديدة فى التعبير . وسواء بلغ فيها درجة الكمال ، أو هبط منها عن مستواه السابق ، فقد تخلى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرد . وبالرغم من ذلك ، لم يتخل يوسف عن الأطار العام الذى استضافه لأعماله منذ بواكير انتاجه الفنى . فقد ظلت الفئات الكادحة هى الأرض الاجتماعية والفكرية، التى يخطو عليها منذ « أرخص ليالى » الى « العيب » .

ولا خير مطلقاً ، أن يتخصص الأديب فى شريحة اجتماعية بعينها ، بحيث لا يكرر نفسه من عمل الى آخر . أى لا يتورط فى التقاط ظاهرة،

أو الالتقاط من زاوية ، بصفة دائمة وانما يجتهد فى اكتشاف الظواهر المختلفة والزوايا الجديدة ، فيكتسب أدبه خصوبة وغنى قل أن يكتسبهما من يصور الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب . ومن هنا جاء تصوير يوسف ادريس لأزمة الجنس فى مجتمعنا ، تصويراً بالغ الأهمية ، لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة . ففى قصة « أرخص ليالى » ـ التى ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤ يصور القناع الجنس عند تلك الفئات المطحونة ، كانعكاس للضياع النفسى ، وكلاهما انعكاس للضياع الاجتماعى . كيف اكتشف هذه الظاهرة ؟ ان التحقيق الفنى للفكرة ، يضع أيدينا ـ مع الفنان ـ على الظاهرة كما يلى : ان « عبد الكريم يحس مللاً زاحفاً على كيانه بعد صلاة العشاء ، ويريد أن (يسلى الوقت) فى أى مكان وبأية طريقة . ولكن المكان أى مكان ، والطريقة ، أية طريقة ، تكلفه بضعة قروش . وعبد الكريم خالى «الوفاض» تماماً .. » وأخيراً استقر فى وسط داره ، وقد أغلق الباب بالضبة والمفتاح . وتخطى أولاده ، وهو يزحف فى الظلام على قبوة الفرن حيث يتناثرون . ومصمص بشفتيه وهو يئن منهم ومن الظلام ويعتب بينه وبين نفسه على الذى رزقه بستة بطون تأكل الطوب ـ وكان يعرف طريقه فطالما علمته ليالى البرد الطريق . وعثر آخر الأمر علىامرأته . ولم يزغدها وانما أخذ يطقطق لها أصابع يدها ، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقنطار ويزغزغها فىخشونة بعثت اليقظة المقشعرة فى جسدها . وصحت المرأة على آخر لعنة أصابت طنطاوى فى ليلته .. وسألته فى غير لهفة وفمها يملأه التثاؤب عما جناه الرجل حتى يسبه فى عز الليل فقال وهو ينضو ثيابه ، ويستعد لما سيكون :

ـ هه .. الله يخرب بيت اللى كان السبب » .

بعد شهور ، يقول الفنان ، « كانت النساء كالعادة يبشرنه بولد جديد ، وكان هو يعزى نفسه على السابع الذى جاء فى آخر الزمان ، الذى لن يملأ طوب الأرض بطنه هو الآخر » .. ونحن لن نستقبل الولد

الجديد بفزع ، كما يتوهم الكاتب ، بل اننا نستقبل تجربة الأب بفيض من التساؤلات حول الأزمة الضارية المحكمة حول عنق الانسان الكادح فى بلادنا ، وكيف أن شبحها يظلل كافة المنافذ أمامه بالسواد ، فلا تعود عيناه تريان ومضة نور .. وانما تصبح حيـاته نسيجاً داكنـاً من الذل والفاقة والعلاقات غير الانسـانية . حتى أن العـلاقة بين الرجل والمرأة ، تصبح تعويضاً عن الملل ، وتعبيراً قاسياً عن أنه لا يوجد شيء آخر ! فبينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى ، مصدر متعة مشـتركة ، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعى أن يتحول بها الى « مخدر » من جانبه ، والى «واجب» زوجى من جانب المرأة ، تؤديه بحركة آلية ، وتبتعد بها العلاقة تماماً عن المستوى الانسانى ، لأنهما يعيشان أصلاً دون هذا المستوى .

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محددة ، هى لحظة الفراغ فى حياة الرجل والنوم فى حياة الرجل .. أى أنه ليست هناك أية عوائق تحول دون انجاز المستوى الانسانى للعلاقة .. الا ذلك الاحساس العميق بالملل لدى الرجل ، فيحاول تسلية الوقت بأى ثمن والمرأة تحاول النوم. ولا ينجح كلاهما .. لأن الرجل لا يملك « أى ثمن » ، والمرأة مرغمة على اليقظة حين تداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الخشنة . وبين معادلات الرجل والمرأة ، للوصول الى حل ، يستعرض الكاتب البنـاء الاجتماعى للقرية من خلال ألوان التسلية التى « يقتلون » بها الوقت ، فيستعرض لنا فى واقع الأمر صورة الفجيعة الاجتماعية الحية فى أرضنا ، ثم نلتقى مع مداعبات عبد الكريم لطنطاوى الخفير ، ومداعبـات الأطفـال لعبد الكريم فنحس أننا نلتقى فعلاً مع الوجه النفسى اليائس لهذا الانسان الذى يهرول بخطى سريعة نحو الدمار النفسى الكامل .. لهذا السبب لا يعبأ عبدالكريم بكوم اللحم الذى لا يجد اللقمة ، ويوقظ المرأة بأصابع جفت فيها الدماء ، ويمارس معها شيئاً ، تتكور نتيجته فى بطنها ، ليستقبل الدنيا قبل موعده الرسمى بشهرين ، جعلنا ذلك الشيء الذى مارسه أبوه مع أمه ، قائلاً فى هيكله العظمى الواهن ، الذى يشف من خلال جلده الرقيق الخالى من

اللحم ، انه شيء رخيص للغاية ، شيء يرقد فى أسفل مراتب السلوك البشرى. أما نحن ـ والفنان معنا ـ فندعوه ـ من بعيد ـ بالضياع الجنسى ربيب الضياع النفسى ، وكلاهما نتاج الضياع الاجتماعى .

هذه هى المعادلة الفنية ـ والاجتماعية والفكرية فى نفس الوقت ـ التى يهديها لنا يوسف ادريس منذ بداية حياته الأدبية : الجانب الفنى عنها ـ أو التعبيرى ـ منها ، هو تصوير الضياع الجنسى ، تكثيفاً لضياعه النفسى . والفنان يسلك من أجل ذلك ، طريق الاستقطاب للجزئيات الصغيرة فى بؤرة ضوئية واحدة .. أى أنه يستجمع التفاصيل الداخلية والخارجية لشخصية عبد الكريم ، حتى يصل بنا الى الاقتناع الكامل بالسلوك ، النهائى لهذه الشخصية . وبذلك نحصل على بناء منطقى تماماً ، متسق للغاية .

والجانب الفكرى والاجتماعى لمعادلة يوسف ادريس ، هو الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتماماً انسانياً يتعاطف مع قضاياها فى الحياة ، وان ما نراه من شرور وآثام فى سلوك أبناء هذه الطبقات ، ليس الا نتاجاً للأنظمة الأجتماعية السيئة .

ولقد كان الجانبان ـ الفكرى والتعبيرى ـ بمثابة رد الفعل الطبيعى للاتجاهات السابقة فى تاريخنا الأدبى ، حيث كان اهتمامها بمشكلات الطبقة الوسطى والطبقات العليا عموماً فى المقام الأول ، كما ظل موضوع «الحب» فى اطاره الرومانسى هو شاغلها الأكبر فترة من الزمن ، وكذلك اقتصارها فى تجسيد الشخصية أو الموت أو التجربة ، على الخطوط العريضة جداً .

على أن « رد الفعل » هنا ، ليس بالعامل الحاسم فى تكوين اتجاه يوسف ادريس ، وانما ـ كما سبق أن قلت ـ كانت الأحداث التى يمر بها مجتمعنا ، تدفع الى وجداننا دفعاً بالفئات المسحوقة التى أسهمت فى تطور هذه الأحداث . تصاحبها فى ذلك نظرتها الى الحياة .

وبقى هـذا المنهج فى التفكير والتعبير ، مصـاحبا لكتـابات يوسف ادريس الى اليوم .. مهما تفاوتت أعماله فى الجودة والاكتمال ، ومهمـا تباينت الزوايا والظواهر التى يعالجها .. بل ربما كان تباين هذه الزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد ، الذى ما يزال يضفى على انتـاج هذا الفنان ، خصوبة وغنى . ولو أنه تطور بمنهجه خلال الثمـانى سـنوات الأخيرة ، لحقق هذا الكاتب فى مجال القصـة القصـيرة خطوات ريادية باهرة .

غير أن تناقضـاً أسـاسياً فى منهج يوسف ادريس - على وجهيـه الفكرى والتعبيرى - يحـول دون تحقيقـه هذه الخطوات . يكمن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة فى مجـال التعبير ، واللجوء الى التعميم والاطلاق فى مجال الفكر . ويتضح هذا التناقض بجـلاء فى مقارنة سريعة بين أقصوصة « أرخص ليالى » وقصة « العيب » ، أى بين بداية انتاجه الفنى ، وأحدث مراحل هذا الانتاج . سوف نكتشف قرابة شديدة الأهميـة بين العملين ، تمليها وحـدة النظرة التعبيرية والفكرية ، الفرق الوحيد بينهما أن « أرخص ليالى » حين ظهورها ، كانت دفعاً ثورياً للقصة القصـيرة ، بينما « العيب » لا تسجل شـيئاً جـديداً ، بعد مرور سنوات عديدة على التجـربة الأولى . « العيب » تناقش الخطيئـة كثمرة للمجتمع « فى المدينة » بأن تبدأ الفتاة سناء عملها باحدى المصالح الحكومية وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالماً آخر غير العالم الذى تراه . فقد عرفت أن زملاءها جميعـاً يتقاضـون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال هؤلاء الزبائن - ويحاول زملاؤها ، أن يدخلوها فى زمرتهم ، غير أنها ترفض باصرار . حتى أن شقيقها تمنعه المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداده المصروفات ولكنها تصمد أمام الاغراء ويبذل « محمد الجندى » جهوداً كبيرة لـ « التهام » سناء ، شكلاً وموضوعاً .. فهو يريد أن يستحوذ عليها كأنثى جميلة كما يبتغى ضمها الى حظيرة الرشوة . وأخيراً جداً ، تجد سناء نفسها كمن

يطلق البخور فى بيت للدعارة ، انه مشهد هزلى ، لا بطولى .. وتنهار أمام « المائة جنيه » التى ألقاها « عبادة بك » فى أحد أدراجها ، وتنهار فى نفس الوقت أمام محمد الجندى :

« ـ يا أخى فلقتني .. كازينو الحمام .. ح تلاقيني بكرة الساعة ستة هناك ، نطقت الجملة وسكتت هنيهة ، فى أثنائها اقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها ، وهو يهدر هدير الكلب (الرجل) ووجدت نفسها تقول :

ـ والله ايه رأيك ؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا » .

وهكذا تبدأ مأساة سناء النفسية ، كانعكاس لمأساتها الاجتماعية .

وما يقال من أن « التصميم الذهنى » فى القصة أفسدها ، هو قول بعيد عن التأنى لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفنى ذهنيـاً ، بمعنى أنه يخطط له الهيكل العام قبل الصياغة التفصيلية . ولكن « الذهنية » فى قصة « العيب » يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الادريسـية التى سـبق أن أشرت اليها ، والتى تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيىء للمجتمع . ان يوسف يتتبع سناء تتبعاً مذهلاً لكافة خلجات نفسها من الداخل ، وكافة لحظات سلوكها من الخارج ، ويدقق كثيراً فى اختيـار التفاصيل الصغيرة الميكروسكوبية التى تمنح المشـهد جميع المبررات لوجوده . ثم يحـدث التناقض الأساسى فى أدب يوسف ادريس ، اذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا الى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع ، وانما تعطينا تجريدات مغرقة فى الاطلاق والتعميم . فقد كان الخير والشر والوراثة والبيئة ، تقسيماً أقرب الى الصواب فى مرحلة متخلفة من مراحل التطور الحضارى . أما الآن ، فقد تقدمت العلوم التى تثبت أن الانسان والكون والمجتمع ، أشياء غاية فى التعقيد . ومن السذاجة تصنيفها تصنيفاً متعسفاً فنقول ان المجتمع هو الأب الشرعى للخطيئـة ونمضى . ان هذا لم يعـد كافيـاً للوعى بالذات البشرية ، وعياً حقيقياً . أجل ، ان هذا صحيح بشكل عام ، ولكن القصة

المعاصرة لا تصنع « الأكليشيه » . وانما تصنع شيئاً معجزاً للغاية ، ذلك هو التخصص الحاد فى جزئية كثيفه معقدة من نفس الانسان ، وتهدينا فى نفس نظرة شاملة للانسان والكون والمجتمع . ويوسف ادريس عندما يتتبع سناء تتبعاً ميكروسكوبياً ، ولا نحصل منه على هذه النظرة ، فلأن اختياره للتفاصيل كان يقع فى منطقة التقسيم المتخلف لمعنى الانسان ، ذلك التقسيم اليسير المطلق . بل ان هذا « اليسر الفكرى » كان ينعكس على القصة بيسر تعبيرى مماثل ، فما أسهل أن يصور الفنان الصراع بين الخير والشر ، وأن يبين فى النهاية أن الشر هو خطيئة الظروف الخارجة عن ارادة الانسان . حتى أصبحت هذه الظروف مشجباً مظلوماً لكل خطايانا .

ويوسف ادريس ، لا يسقط أبداً فى هوة « التفاؤل » التى خطط أبعادها ذوو العيون المتورمة سياسياً .. انه لا ينظر الى الخير والشر نظرة ميكانيكية ، وحيدة الجانب ، بل ينظر من عدة زوايا ، والى مختلف الظواهر . ولذلك فالتجربة عنده متجددة غنية . ولكن منهجه فى تحقيقها التعبيرى ، هو الذى يسقط بها وبه فى هوة المعادلة الرياضية . فليس شك أن تجربة الفنان التى تدخل مصلحة « رجالى » لأول مرة فى تاريخ هذه المصلحة ، هى تجربة أصيلة ، وبنت مجتمعنا . بالاضافة الى أنها تسجل احدى المراحل الهامة فى تاريخنا الاجتماعى . ولقد اكتفى يوسف ادريس فى تعبيره الوجدانى عن هذه المرحلة ، بأن القديم ما يزال قوياً ، وأنه يستطيع أن يغتال الجديد . وهذا صحيح . ولكن الأزمة الحقيقية ليست كامنة فى عملية الاغتيال هذه ، وبالتالى ليست كامنة فى مئات الظروف الشاقة المريرة المحيطة بالموظفين عامة ، وسناء خاصة . ان الموظفين عموماً ليسوا شراً خالصاً أو خيراً خالصاً — والمؤلف يصف الانسان بهذا المعنى أحياناً — بل ان معنى الشر والخير نفسيهما فى غاية التعقيد . كذلك فان سقوط احدى القلاع فى ذات الانسان كقبول سناء للرشوة مثلاً ، لا يعنى مطلقاً سقوط بقية القلاع ، فتنفرط فى شرفها مرة واحدة — ان

مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موغلة فى التشابك حقاً ، ولكنه تشابك معقد ، بحيث لا نستطيع أن نجمع هذه القيم على قماشة بيضاء ، اذا رفعها الانسان فى لحظة ضعف ، رفعت بأكملها ، اذا أبقى على واحدة منها ، أبقى على الكل . وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة . ولا يقابل العقلانية ، العشوائية أو التخبط أو الغيبوبة . بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلاً ، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع . وفى «العيب» أزمة واضحة ، ولكنها أزمة مسطحة تسطحاً غريباً ، لأن الفنان ضيق عليها الخناق بين جدارين : الخير والشر ثم أسند الانسان على جدار الخير ، وأسند الظروف على حائط الشر ، وجعل بين الانسان وظروفه صراعاً حاداً تبادلا فيه مكانيهما جملة مرات . ولا ريب أن الصراع بين الانسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن . ولكن هذه الظروف لم تعد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة . لقد تعهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى ــ وأضحت معالم أزمة الضمير فى جبين أجيالنا ، أعمق من أشكالها السطحية التى تبدو عند دخول الفنان مصلحة تستقبل الفتيات الموظفات لأول مرة « كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام بحيث تصبح كل مشكلتها أن تختار ، ماذا حدث حتى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة ومن احتكاك بالرجل فى مجال الوظيفة وبعد موعد أو اثنين خرجت فيهما بلا حماس كبير مع زميلين لها ، ماذا حدث وأنساها هدفها الأسامى وفقد الرجل طعمه القارص الأول بدأت تجد له فى نفسها مذاقاً جديداً ، لا يلدغ ، ولا يجعل جسدها يقشعر ، ولا يصيبها بأى احساس يمت الى الجنس بصلة ، وأصبح كل ما يعنيها فى الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرءوس ومن صاحب المستقبل ، اذ هناك ، فى مؤخرة عقلها ، كانت مشاريع المغامرات قد تغيرت بقدرة قادر الى مشاريع لدهشتها ، زواج زوج تختاره بعقلها المجرد من الهوى وبوعيها المجرد من الشعور ، بل فى

أقل من شـهور تطورت مشـــاريعها تطوراً آخـر وأصبح همهـا لا أن تسعى (للترقى) عن طريق اختيار الزوج الأرقى فى الوظيفة والمستقبل، وانما للترقى عن طريق أن تترقى هى وتحتل الوظيفـة التى يتنافس على خطبة صاحبتها المتنافسون ، ولا بأس هنـا من اسـتعمال كل الطرق وأى الطرق للحصـول على الوظيفة الأحسن ، بالعمل المتواصل لكسب رضاء الرؤساء بالشكولاته أو البنبون أو بأنوثتها حتى أى تطور خطير أصابها ، هى التى ذهبت تفتش عن الرجال في العمل (لاشباع) أنوثتها ، فانتهت في أقل من شهرين الى التفتيش عن العمل ونتائج العمل فى الرجال حتى لو اضطرها الأمر (لاستعمال) أنوثتها ، وجعلها وسيلة للوصول فى ذلك الميدان الجديد الذى اكتشفت فى حظيرة الرجال وجوده ؟! » (ص ٧٢) .

أى أنه ليست ثمة أزمة « جنس » مطلقاً ، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السـواء ، وبالتالى فأزمة الضمير ، هى أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع . وليس هذا شيئاً صحيحاً . بل ان القصة نفسها ـ وهذا يدعو الى الدهشة ـ تنتهى بأن تفرط سناء فى أنوثتها على أثر قبولها الرشوة . وقد كان المنطق السابق على تحقق الفكرة فينا ، سبباً رئيسياً فى أن ينزلق الفنان الى القول بأن الانهيار الخلقى يشتمل على كافة القيم جميعها ، أو كما تقول المسيحية « من أخطأ في واحدة ، فقد أجرم فى الكل » وكأن النفس الانسانية من البساطة المتناهية للدرجة التى معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصـة ملاكاً طاهراً ، فاذا أرغمتها لقمـة العيش على قبول الرشـوة ، أصبحت شيطاناً رجيماً .

لهذا يختل المحور الدرامى فى القصة ، بالرغم مما يبدو للبعض من «ذهنية» فى التصميم . يبـدو هذا الاختلال واضحاً فى التمهيد الشـديد الحرارة ، الذى قدم به الكاتب لمشكلة سناء مع شـقيقها ، ثم صمودها فى وجه العاصفة . غير أننا نفاجأ بعدئذ بانهيارها دون مقـدمات خاصة بلحظة

الانهيار بالذات ، أى أن الحديث يفتقد الى المبرر الحقيقى للتحول ، خاصة اذا كان هذا التحول ليس قاصراً على قبول الرشوة ، وانما هو نقطة تحول أساسية فى حياة سناء ، يدعها تتهاوى بلا مبالاة أمام محمد الجندى قائلة « ولا يهمك » دون أية مبررات لهذا السقوط الأعظم . أى أن التحول الأول غير المبرر — جزئياً — قد تسبب فى سلسلة متعاقبة من التحولات غير المبررة فينا بل ربما تضمن المحور الدرامى للقصة — أزمة سناء الضميرية — على مبررات كثيرة تحول بينها وبين السقوط النهائى ، فقد تعمد المؤلف أن يحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية ، التى تنتهى حتماً الى مصير معين ، ولكنه أغفل فى الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التى رسمها المؤلف . حينذاك ، أى فى ظل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلاً ، كانت تتحرك الفتاة بحرية أكثر ، لترسم مصيراً قد يختلف عن المصير الذى رسمه الفنان .

ولكنها المعادلة الذهنية المترابطة عند يوسف ادريس ترابطاً محكماً هى التى تمزق الفتاة بين الخير والشر فى صراعها الجبار ضد القوى الاجتماعية الخاطئة . فاذا سقطت سناء جاء سقوطها غسيلاً قذراً معلقاً على مشجب تلك القوى . وهذا هو التعميم والتجريد والاطلاق وميكانيكية النظرة ، التى تجعل القصة فى جوهرها ممكنة الحدوث فى أى زمان أو مكان — لولا التفاصيل المصرية الخالصة — أو يمكن حدوثها خارج الزمان والمكان — لولا تقيد الفنان ببعض الأحداث التاريخية — والحدوث هنا لا يعنى مطابقة المعلومات التى جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافى ، بل هو تجرد التجربة الفنية من أخطر عناصرها ، هذا الشىء الخاص للغاية ، الذى تميزا به بين تجربة وأخرى الشىء الذى يحاوله يوسف ادريس فى بعض قصصه ، بجهد واضح . ففى قصة « أبو سيد » — التى ظهرت ضمن مجموعة أرخص ليالى — صور العلاقة بين الرجل والمرأة فى حالة أزمة جنسية خالصة ، ذلك أن الرجل — أبو سيد — فوجىء ذات مرة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه ، ومنذ تلك الليلة ، وهو يتعاطى

الوصفات البلدية بكافة أشكالها بلا جدوى ، ولم يعمد الفنان الى تصوير البؤس الاجتماعى الذى يعيشه شرطى المرور ، وانما أحسسنا هذا البؤس فى لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة . وكان من الممكن أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التى عالجت العجز الجنسى ، لولا النهاية التى أقحمها الفنان أقحاماً عليها ، فبدت نشازاً غريباً عن جوهر القصة ، اذ يبصر الرجل ــ فجأة ــ ابنه « سيد » فيتأمله قائلاً :

« ســيد .. يا سـيد تعال يا سـيد .. اقعد هنا جنبى ... ايوه كده .. يا بنى يا حبيبى .. باسم الله ما شاء الله .. وكبرت يا سيد . بقيت طولى .. خلينى أبوسـك يا سـيد .. هه .. وكمان مرة .. يا بنى .. انت كنت فين .. وأنا فين .. وكبرت يا سيد .. وحتبقى راجل .. وأجوزك يا سيد .. سيد .. حجوزك واحدة .. حلوة ، لأ .. أربعة .. أربعة حلوين عشـان خـاطرك .. وتبقى راجلهم .. فاهم .. فاهم يعنى ايه راجلهم يا سيد .. معلهش .. .. بكرة حتفهم .. وتخلف .. سـامع يا سيد حتخلف .. وأشـيل خلفتك يا سـيد .. بايدى دى .. فاهم يا سيد » .

وحقاً ، نحن نتلمس ضراوة الأزمة فى كلمات الرجل ، الذى يلح على رجولة ابنــه الحاحاً له مغــزاه : حتبقى راجل ، حجـوزك أربعة ، وحتخلف .. هذه التعبيرات جاءت مشحونة بالأزمة ، ولكن النهاية ككل صنعت ثقباً هربت منه ملامح الأزمة ، وبقى جنين الأزمة لقيطاً تيتمت حياته فى «الذهول» الاجتماعى من المأساة . وهكذا تفقد الأزمة دلالتها الحقيقية وبالرغم من ذلك ، فهذه الأقصوصة احدى القصص القصيرة القليلة فى أدبنا الحديث التى أومأت بأن صاحبها ــ لو أخلص لهذا الشكل الفنى ــ لحقق فيه الشىء الكثير . وما زلت أذكر الحماس الملتهب الذى كان يتحدث به يوسف ادريس فى احدى ندوات نادى القصــة عام ١٩٥٥ تقريبــاً ، الحماس الذى جعله يقول ما معناه « على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها

بعمره » . ولا أذكر أن أحداً من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى الا محمود البدوى ، الذى لم يبتعد عن معالجة الأقصوصة طوال حياته الأدبية . أما يوسف ادريس ، فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال الصحفى . ولا ضير على الأديب طبعاً أن يمارس العديد من الأشكال التعبيرية فى وقت واحد شريطة ألا يتم ذلك على حساب فنه . وأنا أعتقد أن تحول اهتمام يوسف ادريس عن القصة القصيرة ـ فنه الأساسى ـ قد انحدر بالمستوى العام لهذا الفن فى أدبه . وما زالت « أرخص ليالى » و « جمهورية فرحات » من أعظم أعماله فى ميدان القصة القصيرة . فلم تحل عيوب منهج التعبير ومنطق التفكير لدى الكاتب ، دون أن يعطى الأقصوصة معناها السليم . وقد أدت خصوبة التجربة الانسانية فى أدبه ـ بتعدد ظواهرها معالجتها ـ أدت به الى النجاح فى كتابة القصة القصيرة لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة الى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة فى التقاط التجربة ، ومن هنا كان يضطر يوسف الى اغفال التعميم والأخلاق فى التوق على الخير والشر والانتصار للخير دائماً ، وتصوير الحدث والتجربة والشخص فى اطار تجريدى لا يرحم من معادلة رياضية تقول بأن تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدى الى كافة أمراضهم الاجتماعية . وتنجو القصة القصيرة عند يوسف ثانية ، حين تكون شديدة التفرد ، من التناقض بين اسهابه فى سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم . تنجو على النحو الذى نشاهده فى قصة « أبو سيد » فقد عنى المؤلف أساساً بالأزمة فى حالة حضور ، ثم تتبعها فى تلافيف البنيان النفسى للشخصيات . ولم يكن الخيط الذى يربط الداخل بالخارج خيطاً اجتماعياً محضاً . أى أنه لم يصور لنا الأزمة النفسية نتاجاً تقريرياً مباشراً للأزمة الاجتماعية وانما تحولت جزئيات العالم الداخلى وليس العكس . فقد كان ثمة ارتباط وثيق بينهما . ولكنه ليس ارتباطاً ميكانيكياً ، بل همزة وصل حية بين احساس الفنان ووجدان المتلقى ، بطبيعة الأزمة التى يعيشها « أبو سيد » و « أم سيد » أيضاً .

كذلك الأزمة التي عاشتها « فاطمة » و « فرج » و « غريب » في القصة الرائعة « حادثة شرف » ـ التي ظهرت ضمن مجموعة بهذا الاسم عن دار الآداب عام ١٩٥٨ ـ فقد حاصر الفنان « العزبة » حصاراً دقيقاً ، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتي للأفراد ، وانما أحاط هذه المشاعر ، وذلك التركيب ، بكشافات اضاءة ضخمة .. « فالعزبة صغيرة ، والناس فيها عائلة واحدة ولا يعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة فقط ، ولكن كل واحد يعرف عن الآخر أدق دقائقه وأخص أموره ، حتى النقود القليلة التي قد يكتنزها أحدهم ، يعرفون مكانها بالضبط وعددها والطريقة التي يمكن أن تسرق بها . ولكن أحداً لا يسرق أحداً ، هم اذا سرقوا يسرقون من محصول العزبة » ثم يتجاوز أرضية القصة الى الجو النفسي الذي يحيا فيه أبطالها ، انه مزيج من التعاطف والود بين الجميع والخوف والقلق من المجهول . وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولاً بالمعنى الحرفي ، بل هم يعرفون جيداً في الجوع والموت وصاحب الأرض ، وبقية الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعي والروحي ، ولذلك يتحمل القصاص عبئاً باهظاً في تلقى الانعكاسات العميقة الكثافة ، الدقيقة الرهافة والشفافية، في طبع وجدان القارىء باهتزازات الجو العام للعزبه ، وخلاصة الحالة النفسية التي تملأ وجدانات أهلها بفيض من التعاسة والشقاء والفرح . كل ذلك من خلال التصوير السردي بشكل عام ، والحوار الخارجي والداخلي للشخصيات . فاللغة عند يوسف ادريس ، تلعب دوراً خطيراً كالرادار . فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية . اللفظة في هذه الحال تنعدم كمجموعة حروف تصل بين الكاتب والقارىء ، وتنعدم كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والنقاد ، ان اللفظة في أدب يوسف ادريس تتحول الى جهاز سحري يشتمل على التجربة والموت والشخصية ، ويضم أولئك جميعاً في امتزاج عميق ودونما انفصال . فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصيلة اللغوية كلها في القصة ، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذي يرمي اليه الكاتب ،

فضلاً عن الغاء المسافة بينها وبين القارىء أصلاً . لقد طالبت يوسف ادريس ذات يوم (١) بأن يضع الكلمات العامية المصرية بين أقواس ، حتى لا يختلط الأمر على القارىء ، ولكني كنت مخطئاً ، فالاشعاع النفسي للقصة في قصص يوسف يتجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكونة للعمل الفني في تحديد كيان هذا العمل ، أي أن اللغة عنده - بمعنى من المعاني - لا تصبح أداة للتعبير ، وانما جزءاً لا ينفصل عن التعبير نفسه في شمول كينونته الخاصة ، رغم نوعية اللغة وتمايزها كعنصر مستقل . واللغة في « حادثة شرف » نموذج ممتاز لتكوين هذا العنصر لدى الفنان ، فهي تتداخل في التركيب الداخلي والخارجي للعزبة ، أرضها وأفراحها وأهلها وخطاياها ، تتداخل كمادة جمالية وخامة انسانية من صميم التجربة في الوقت نفسه . ومن هنا ، تتدرج في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه القصة من نقطة الانطلاق هذه ، من اللغة ، فنقول ان اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة ، واختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة ، كان هذا الاختيار واعياً لمعنى اللغة الصائغة لهذا الكيان الذي دبت فيه الحياة غداة جمع الشمل لهذه العناصر جميعاً في شيء اسمه « حادثة شرف » . يصف الكاتب « فاطمة » في ثلاث مقاطع رئيسية ، هكذا :

« .. وفاطمة معروفة ، وكل شيء عنها معروف ، ولم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج . كل ما في الأمر أنها حلوة ، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت في العزبة . وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضاً ، فاذا كانت الحلاوة تقاس في الارياف بالبياض ، ففاطمة كانت سمراء . المسألة لها وجه آخر خاص بفاطمة وحدها ، فلم يكن في استطاعة أحد في العزبة أن يعرف ماذا في هذه البنت دونا عن بقية البنات » (ص ٨٦) .

« .. وكانت فاطمة تثير الرجال أو على وجه الدقة تثير الرجولة في

(١) راجع دراستي النقدية لمجموعة «اليس كذلك» بمجلة الثقافة الوطنية

الرجال ، وكأنما خلقت لتثير الرجولة ، حتى الأطفال كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم ، فكانوا اذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة فى تعرية أنفسهم أمامها ، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة ، فيرفع ذيل جلبابه ويتعمد المبالغة فى رفعه . ولا يفلح ضرب أو زجر فى نهيهم عن اتيان هذا الأمر ، فهم أنفسهم لا يدرون لماذا يعرون أنفسهم اذا رأوها » (ص ٨٧) .

« .. فاطمة لم تكن تتزوج ، فخطابها قليلون ، بل تكاد تكون بلا خطّاب ، فمن هو المجنون الذى يجرؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده ، واذا تزوج ماذا يفعل بها ، والناس فى العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار إذ هم أولا لا يحبون الكى يستمتعوا بالحياة ، هم يحبون فقط لكى يبقوا أحياء ، ويتزوجون لكى تحمل الزوجة وتنجب أولاداً يعملون . ولهذا ففاطمة باقية بلا خطاب » (ص ٩٠) .

وهكذا تكتمل فاطمة فى أذهاننا ووجداننا من خلال المنهج التعبيرى الرائع الذى آثر المؤلف أن يجعل اللغة عنصراً بالغ الأهمية فى تكوينه ، ومن ثم فى تكوين الشخصيات وتأثيرها فى الأحداث وتحريكها للتجربة. فهو يستمد من رأى الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأى الأطفال الصغار ، يستمد ألفاظاً معينة ذات تركيب جمالى خاص ، يضفى على القصة حيوية النبض الخلاق . ولهذا أيضاً ، تأتى تجربة فاطمة وأزمتها ، بعيدة تماماً عن أية مباشرة أو تقرير ، لأن الكلمة لم تصبح حروفاً وصفية ساذجة ، وانما أصبحت جزءاً متمماً للصور والحركة الدوامية للحدث والتجربة والشخصية جميعاً .

فاذا نحن رافقنا فاطمة الى لحظة أزمتها ، أو خطونا معها على محور الأزمة ، فان دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية المعقدة والقيم الأكبر تعقيداً ، لا فى مضمونها الفلسفى ، وانما فى أشكالها

التطبيقية على المستويات الاجتماعية والعاطفية . فقد ضبطت اليوم فاطمة مع غريب في أحد حقول الذرة ! وتحاول فاطمة عبثاً أن تدافع عن شرفها ، ولكنهم يأخذونها في موكب من النساء والأطفال الى الست أم جورج لتقول كلمتها فى عذرية الفتاة . وتؤكد لهم أم جورج أن البنت عذراء ، وتنطلق الزغاريد في كل مكان ، الا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة ، ذلك هو قلب فاطمة . فبالرغم من اثبات براءتها واعلان هذه البراءة على الملأ . فان « الموضوع » بأكمله ، أو فى جوهره ، جعل أعماقها تنزف ، تنزف كثيراً . انها لم تفرح ، لأنها تكتسب شيئاً جديداً ، بل فقدت الشيء الكثير ، منذ أمسكوها من فخذيها بالقوة ، ليصبح شرفها « محل نظر » الست أم جورج ، بل أهل العزبة جميعاً . لقد كانت واثقة تماماً من براءتها ولكن الكشف عن هذه البراءة ، أو محاولة التأكد منها ، كان جرماً سببه الحادث لوجدان فاطمة ، بل نقطة تحول ضخمة فى حياتها ، فقد « أصبحت تستطيع اذا لمحها فرج ـ أخوها ـ خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها الى بيته وأغلق عليها باب القاعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها ، وسألها عما كانت تفعله عند صابحة .. أصبحت تستطيع اذا ما حدث هذا أن تقول : كنت بقيس التوب . أوع كده . وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف فى الركن تعيد النظام الى شعرها وتواجهه بعيون متشرعة حلوة ، لا تنخفض ولا تخجل » (ص ١٢) .

كانت فاطمة بريئة حتى « ضبطت » مع غريب ، ولكن ما ان ثبتت براءتها ـ بطريقة همجية ـ حتى عرفت الطريق الى صابحة .. قوادة القرية . بهذا المنهج الممتاز فى التفكير ، يفلت الفنان من الأحكام المسبقة على المجتمع والانسان ، ويحاول الفحص فى أعماق الظاهرة ليكتشف عناصرها المعقدة من زوايا أكثر تعقيداً . فلم نلحظ هنا حراماً أو حلالاً ، تحيزاً لهذا أو ذاك ، أو تحديداً لمعنى أى منهما ، كما لم نلحظ انتصاراً للخير على الشر ، ولا تبريراً لخطايا الانسان وتعليقها على مشجب الظروف أو الوراثة أو غير ذلك .. وانما لاحظنا الفنان يغرق معنا فى التعرف على

أبعاد التجـربة ، وتحقيقها فنيـاً . وهذا هو الابداع البعيد عن الهندسـة الشكلية والذهنية المجـردة ، أى الذى لا يسـبقه حكم عام ومطلق على الانسان والمجتمع والكون . ولا تسبقه معادلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والنتائج . لأن الفنان هنا يتتبع بصبر عجيب أدق الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التى يعالجها ، لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وان تفاعلت معها ــ بل ليكون مثل كل شىء صادقاً فى تجربته ، ذلك الصـدق الفنى الذى يبعد العمـل الأدبى عن الاختلال ويقربه من التناسق والتوازن والاكتمال .

وليست « حادثة شرف » فريدة فى أدب يوسف ادريس ، غير أنها كقصة قصيرة ، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصاً لطاقة هذا الكاتب الفنية . اذ تتوفر له فى أعمال أخرى كافة مقومات النجاح ، ولكنه ما أن يتحول بالقـالب التعبيرى الى الأقصـوصة الطويلة ، حتى يناله الكثيرمن الضعف والوهن ، بل والسـقوط فى هـوة الاطلاق والتعميم والمعادلات الذهنية .

هذا ما أراه فى قصتيه « قاع المدينة » و « الحرام » . والأولى ظهرت ضمن مجموعته المسماة « أليس كذلك » عام ١٩٥٧ . وهى ليست قصة القاضى البرجوازى الذى يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمته « شهرت » . انها قصة شهرت بالذات . قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب ، والمجتمع من جانب آخر ، والمؤلف ينسج البناء الفنى لأحداث القصة على نسق كاريكاتورى محض . أى أننا نتعسف معه كثيراً ، ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثر ، حين نقارن بين أحداثها ، والواقع المرئى المباشر . ذلك أنها ليست الا استجابة وجدانية لمأساة شهرت وكل شهرت . والفنان يعنيه أن يصل بينه وبين المتلقى بصورة لهذه الاستجابة ، لا أن يرسـل اليه بأصلها الواقعى بغير صـورة وجدانية له ، والفن هو الصورة الوجدانية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية ، وغيرها . لذلك أقول ان

الأستاذ عبد الله القاضى فى « قاع المدينة » ليس له نظير فى دنيانا ، بالرغم من هذا ، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخداماً بارعاً ، يكتسب به دلالة واقعية . الأستاذ عبد الله يكتشف ضياع ساعته ، أثناء انعقاد احدى جلسات المحكمة ، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف . ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون ، ويذهب عامل الجراج لاحضار عم فرغلى الحاجب ، الذى أتى له ذات يوم بشهرت لتخدمه بناء على طلبه . ولقد أحس بحاجته الى شهرت أو غيرها ، عند شعوره بتفاهة العلاقة التى يقيمها مع بعض فتيات الطبقة الأرستقراطية ، تفاهتها من الزاوية الحسية . لهذا أقدم على أن يطلب من حاجبه احدى الفتيات لتخدمه . واشترط أن تكون فى أوسط العمر . ويلمح الكاتب عند هذه النقطة ، بأن شهرت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخر غير زوجها على الاطلاق . ومن هنا كانت مفاجأتها ومقاومتها حين كاشفها الأستاذ عبد الله برغبته صراحة . ومن هنا كان بكاؤها الحار عند الهزيمة والاستسلام . والفنان يسخر كثيراً من القاضى وهو يهز قبضته سعيداً بانتصاره على شهرت ويشقيه سؤال واحد : هل هى ترغب فيه لشىء آخر غير نقوده ؟

هل هى تحبه ؟ لقد سألها فراوغت فى الاجابة . كانت النقود تحفر فى وجدانها عشرات الأخاديد التى تبرر لها الاستسلام . حتى أن حديثها عن زوجها المتعطل دائماً وأطفالها الصغار ، أصبح المقدمة التقليدية لاعلان حاجتها الى النقود ، فور كل هزيمة واستسلام . أى أنها أصبحت تطلب الثمن . وتحضر ذات يوم وهى ترتدى جونيلة وبلوزة ممزقة ، وتضع على شفتيها لوناً يثير الاشمئزاز . وتبدأ فى رؤية نفسها أمام المرآة ، فتتثنى وتتلوى كأى أنثى محترفة . وينزعج الأستاذ عبد الله انزعاجاً شديداً . ومرة أخرى ، يسخر منه المؤلف سخرية بارعة فهو يرفض اعطاءها جنيهاً طلبت اقتراضه . ثم يكتشف فى الصباح — وهو على منصة القضاء — ضياع ساعته . وهنا تبلغ سخرية الكاتب مداها . فالقاضى يرفع الجلسة ، ويهرول الى المنزل ، الى غرفته التسريحة ولا يعثر على الساعة . ومن ثم

يتهم شهرت • ويجتمع بأركان حـربه • شرف وفرغلى : والشخصـيتان هزليتان مائة فى المائة . لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله اطاراً هزلياً . لمضمون تراجيدى مائة فى المائة ، هو مأساة شهرت . فقد توجه الجميع اليها فى سيارة القاضى ـ ويرتفع يوسف ادريس الى القمة ، وهو يستعرض طبقية المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو وشكل المنازل من الزمالك الى حارة السد بالأزهر، التى تسكن فى أغوارها شهرت . وفى لقطات حية سريعة ، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التى تعيشها هذه المرأة فى الكهف الأسود الذى ترتاده الى جانب زوجها المحقن الممدد على الفراش والأطفال الثلاثة الذين يمدون أبصارهم عبر ثقوب الباب ، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأمهم ـ وتتهاوى شهرت ، وهى تقدم الساعة لحضرة القاضى الذى تغمره فرحة طاغية ، وهو يغادر الكهف المنتن ، ثم وهو يحكى لأصدقائه عن بطولته الأسطورية ..

« ولا تزال الساعة حول معصم الأستاذ عبد الله . كلما رآها تذكر تلك الرحلة الغريبة ذات الكابوس ، وازداد اعتزازاً بساعته وبنفسه ، بل انه ظل يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل من يلقـاه أياماً كثيرة . وكان يفعل هذا كمقدمة لا بد منها لرواية ما حدث له . وكان يغفل فى قصته كثيراً من التفاصيل ولكنه كان ما يكاد يصل الى حارة السـد حتى عاوده ذلك الاحساس بالنزيف ، فيندفع يبتر الوصف . وينتقل الى الجزء التالى من القصة ، ويصف الهجوم الخاطف الذى انهال به على شهرت فتهاوت أمامه. وناولته الساعة . ولم يسمح لفرغلى أبداً أن يتحدث أمامه عنها ، ورغم هذا كان يسمح لأذنه أن يلتقط منه بعض أخبارها ، وما يوجهه اليها من سباب واتهامات مبيناً كيف فسدت ، وأصبحت ذات سمعة ، وسمت نفسها أميرة . كل ما حدث أنه ذات يوم رآها ، رأى شـهرت فى شارع الملكة وهو مار بعربته . فأبطأ من سيره . وكانت واقفة على محطة الأوتوبيس ، وكان واضحـاً أنها لا تنتظر الأوتوبيس ، وكانت تصبغ شـفتيها بروج

حقيقى ، وترتدى الجيب الرمادى الذى كانت تأتى به.. وأهم شىء ، أنها كانت ترتدى فوق الجيب بلوزة جديدة » (ص ٣٦٥) .

ان تصوير شخصيات القاضى والحاجب والممثل ، كاطار كاريكاتورى للمأساة ، أضفى عليها صفة العمق . ذلك أنها خلت من التجريدات «الواقعية» ان جاز هذا التعبير عن الشخصيات التمييمية ، ذات الصفات المطلقة . فليس شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة أكثر منها نموذجاً نمطياً لهذه الشخصية فى الواقع . وهذه هى نقطة الانطلاق لدى الفنان عند صياغته لأحداث القصة . فهى لم تسلك طريقاً سطحياً ساذجاً للتدليل على مأساوية الحياة التى تحياها شهرت . وانما سلكت طريقاً عميقاً ، بالسخرية تارة ، وتصوير الشكل الخارجى للمأساة تارة أخرى .

كذلك لم يسلك السرد طريقاً تقليدياً ، فقد آثر الفنان أن يصور الأحداث فى اصطخابها المستمر بالتجربة من جهة ، والشخصيات من جهة أخرى ، فقد بدأت القصة باكتشاف القاضى لضياع ساعته ، وانتهت باستعادته لهذه الساعة ، وبين البداية والنهاية تعرفنا على مأساة سارقة الساعة . تعرفنا على مأساة شهرت . لم يصاحبنا فى ذلك ضجيج الهتاف أو عويل البكاء ، وانما صاحبنا اللهاث خلف بريق الأحداث المتتالية . وليس هذا الذى نشاهده من تنشيط القوى الانتباهية لدى المتلقى ، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية ، اذ ليس هناك أسلوب خاص لكل لون من القصص ، بالرغم من تباين أدوات التعبير فى كل لون . وانما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائماً الى هذه الأداة الشاحذة للقوة الادراكية عند القارىء ، فيتسم العمل الأدبى بالاثارة الوجدانية والتشويق . وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة فى قصة « الحرام » .

الا أن التناقض البين بين جماع التجربة فى الأقصوصة الطويلة ، وبين هذا الطول المشوق المثير ، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفنى ، بل تصبح ثوباً فضفاضاً للتجربة، يجعل الأمر سهلاً أمام القصاص،

فى المعادلات الذهنية . ففى « قاع المدينة » أزمة متناهية التعقيد . وفى بوتقة الجنس ، تتجسد أزمة الأستاذ عبد الله ، ومن خلال كسرة الخبز تتجسد أزمة شهرت . وهذا الخيط الرفيع الذى يدفع شهرت الى أحضان عبدالله. ولقد كانت شهرت بعيدة تماماً عن هذه الأحضان ، ولم تمارس الخطيئة قط من قبل أن تلقى بها الحاجة الاجتماعية الملحة الى هذا المصير . حتى أنها تقاوم عبد الله كثيراً قبل هزيمة الاستسلام . بل ان مقاومتها للسقوط بين أنياب عبد الله وحده ، كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أنياب كل عابر سبيل حين أصبحت ترتدى الجونيللة والبلوزة، وهنا يعود يوسف ادريس سيرته الأولى ، فتتحول القصة فى يده الى مجموعة من الخطوط العريضة ، تحولت التجربة الى « موضوع » والأحداث الى « مبررات » ولم تعد هناك قضية جزئية لا تنفصل عن القضية الكبرى . وانما أضحت القضية الاجتماعية الكبرى ، تطل علينا من خلال كافة أشكالها ، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية .. الخ . تماماً ، كما رأينا بوضوح أكثر فى قصة « الحرام » ـ التى صدرت عن الكتاب الذهبى عام ١٩٥٩ ـ فقد اضطر المؤلف تحت الحاح قالب الأقصوصة الطويلة أن يتحول بجوهر القصة عن صميم الأزمة التى يعالجها .. فجاءت المقدمات الطويلة فى منتهى التشويق والاثارة ، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة . فلقد أجاد الفنان فى ابراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا ، اجادة رائعة . وهذه هى الحصيلة النهائية للقصة . اذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطاً عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحض الصدفة . ويستهلك الفنان عشرات الصفحات متتبعاً اهتمام أهل العزبة بهذا الحدث . ويستغل هذه الصفحات فى تشريح العلاقة بين المأمور والكتبة من جانب ، وأهل العزبة من جانب آخر ، والترحيلة من جانب ثالث . فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث. ونعرف أن كل فئة تشك فى أن تكون الأخرى هى صاحبة اللقيط ، الا أن منزلى المأمور والباشكاتب ، كانا بعيدين عن مجرد الاحتمال ، بالرغم من العلاقة ـ التى يشيعها البعض ـ بين بنت الباشكاتب وابن المأمور .

ولكن « لندة » كانت بريئة عن أية علاقة جدية ، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم ابراهيم زوجة مقرىء القرية . فقد كانت أم ابراهيم متخصصة فيما مضى فى هذا الرجل . أما الآن فهى تكتفى بأن تستورد له الزبائن بعد أن يغمزها فى بطنها غمزات ذات معنى .. ويحاول المأمور عبثاً أن يعثر على الجانى أو الجانية فى موضوع اللقيط القتيل . الى أن يكتشف الأمر بمحض الصدفة ، أثناء مروره ذات يوم على القطن ، واذا به يرى امرأة راقدة تحت « ظليلة » نصبتها فى مكان من الحقـل ، وكانت المرأة تتأوه ، والحمى تنبعث من عينيها كجمرات نار مستعرة ، واعترف الريس عرفه بأنها « الأم » الجانية . وتعترف عزيزة أثناء هذيانها . تقول ـ مايعرفه أفراد الترحيلة جميعاً ـ من أن زوجها مريض جداً ، حتى أنه لم يقدر على المجىء مع الترحيلة هذا العام ، بالرغم من الخسارة الكبيرة التى ستتحقق حتماً بغيـابه . وفى احـدى لحظات الدلع عند المريض ، طلب الزوج من عـزيزة : نفسى فى البطاطة يا عزيزة وذهبت عزيزة الى أحـد الحقـول المحروثة تبحث عن جوز بطاطا . وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى . ثم لمحها ابن صاحب الحقـل ، فأقبل يسـاعدها فى البحث عن البطاطا ، ونجح فعلاً فى أن يعثر لها على « حبة حقيقية فى حجم قبضة اليد أو تزيد » .

« .. ولكنهـا فى لهفتها وفرحتهـا لم تفطن الى الحفـرة التى كانت وراءها . وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها فى الحفرة ونصفها على الأرض والواقع أنها لم تتبين تماماً ما حدث بعد هذا . الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلافاها .. ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد الى جوارها فى الحفرة يساعدها . مرة واحدة وجدت نفسها فى حضنه وقد أطبق عليها بذراعيـه ليرفعها . وهى وان كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها فى حضن رجل غريب الا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكشر الذى لا يتسرب اليه شك . ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً اليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها . وما كاد الشـك يتسرب اليها حتى كان قد أصبح حقيقـة .. روعت أولاً ولكنها

استجمعت نفسها ودفعته ، وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه . بل ليست تدرى على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذى أصابها حين أصبحت فى حضنه . تريد أن تقاوم ولا تستطيع . تستميت ولكنها يائسة . تصرخ فيجتمع النـاس وتصبح فضيحة ومضـغة فى الأفواه ؟ تسـكت ؟ تعضه ؟ حتى ملابسها التى لا تحتكم على غيرها مزقها . كل ما حدث أنها ظلت تئن مذهولة مرعوبة حتى قام . وشتمته ، ولكن ماذا تفيد الشتائم ؟ لم يقل هو حرفاً ، فقط ، ظل ينظر هنـا وهناك . الغيط خال تماماً والبهائم والناس تروح من بعيد . وعاد اليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجرى وتضربه بالفأس ، ولكنها لم تفعل . (ص ١٠٤) . ثم تمضى تسعة أشهر ، تكورت خلالها بطن عزيزة ، التى يعرف الجميع أن زوجهـا لا يقربها . ولكن أحـداً لا يلاحظ هذا التكور . الا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها فى العراء . وهى لم تقتل طفلها . لقد مات وهى تضع يدها على فمه حتى لا يصـل صوته الصـارخ الى آذان الترحيلة أو التفتيش . ويقيد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول . ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجرها يوميا وهى راقدة محمومة . الى أن تموت . وبموت عزيزة يلتئم شمل العـزبة والترحيلة . أطفـال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخرين . والكبار يتعرفون على الكبـار . ويطير خبر الى جميع الأهالى بأن « لندة » هربت مع أحمد سلطان الكاتب ، وتزوجت منه فى قسم البوليس بطنطا . و « مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات ، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة ونسيهم الناس تماماً ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة .. كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة الى الآن على جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن ، يقال انها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس فى الطين ونبت ، وكان أن أصبح تلك الشجرة . وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها الى الآن شجرة مبروكة ، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرب لعلاج عدم الحمل » (ص ١٦٥) .

وليس شك أننا نلحظ مسحة من الرمزية فى جميع أحداث القصة، فجذر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجتـه ، انه رمز حقيقى الى كسرة الخبز . ولكنه ليس رمزاً بسيطاً . فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيـأس فى المرة الأولى ، ولم تقـاومه فى المرة الثانية .. ذلك أنه رمز مركب . يرمز ثانية الى أزمة الجنس . بل ان شجرة الصفصاف فى نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعـة . ولقد أضفت هذه الرمزية عمقاً أصيلاً على القصة ، فلم تتسطح بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك ، ولم تنفجر المعـادلة الأدريسية انفجاراً ، وانما تمددت فى بطء بين ثنايا الأحداث ، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة فى تاريخنا الأدبى ، حياة أولئك « التملية » أو « التراحيل » أو «الغرابين» كما يسميهم أهل التفتيش . فجـاءت الخطيئـة نتيجة غير مباشرة للقحط الاجتماعى الذى عاشت فيه أسرة عزيزة . كما جاء جنونها مأساة ضارية تنشب مخالب الموت فى العقول الخاوية الا من ذهول اللقمـة : فى غيابها وحضورها .

كذلك توازنت قصة لنده ــ بنت الباشكاتب ــ مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكرى ابن المأمور من ناحيـة أخـرى ــ فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع . فكان صراعها ضـد مجمـوعة القيم المتوارثة تعبيراً حاداً عن أزمة الضمير الكامنة فى أعماق أجيالنا فى مختلف مسـتوياتها الاجتماعية والفـكرية . على أن الكاتب آثر البعد عن التقرير والمباشرة فى تصوير البنيان الداخلى للندة وفكرى وأحمد . اذ اعتمـد اعتماداً مطلقاً على انعكاس ذلك البنيـان فى سـلوكهم اليومى . ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة ، برباط وثيق من الرمزية الأصيلة ، حتى أننا لا نقارن أبداً بين « خطيئة » لندة ــ من وجهة نظر والدها ــ وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع . ان الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدى الناجح ، بأن الخطيئة اسم على غير مسـمى ، انها كلمة اخترعها الناس بعقوبة مطلقة ، لتعبر عن حقيقة تعيش فى كياننا

حتى الأعماق . حقيقة قدرية فى ظل المخطط الاجتماعى الذى رسمته الظروف من أجلنا . وهى حقيقة مطلقة بالنسبة الى جوهرنا البشرى . وهى حقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا . ولا ريب أنه يضير القصة كثيراً أن تنتهى بهذا البنيان السياسى : « وقامت الثورة ، وصدر قانون الاصلاح الزراعى و .. و .. الخ » . ان أمثال هذه الفقرات تفسد المعنى الفنى الجليل للقصة ، وهى نتاج طبيعى لفلسفة الحرام عند يوسف ادريس ، وهى نتاج أكثر طبعية لأزمة المعادلة الذهنية فى أدبه ، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التى تصل بنا فى النهاية الى تجريدات تعميمية مطلقة ، لا تسبر غور الانسان المعاصر وأزمته الضميرية .

الفصل الثامن

الضياع الحائر بين ليلى وصوفي وكولين

الجنس فى أدب المرأة العربية الحديثة ، موضوع أساسى . ذلك أن الجنس ظل دائماً ـ كعلاقة حيوية بين الرجل والمرأة ـ معياراً صادقاً فى تحديد معنى المرأة عند الرجل ، ومعنى الرجل عند المرأة ، بل كان مقياساً بالغ الحساسية لأكبر معانى الحياة الانسانية : الحرية . فقد همس لنا فى القرن الماضى ، المفكر الفرنسى شارل فوربيه ، بأن تقدم مجتمع ما ، يقاس بمدى حرية المرأة .

ولئن كانت العلاقات الاقتصادية والأجتماعية ، تكشف لنا جانباً هاماً من جوانب الحرية لدى المرأة ، بمعنى أننا نتعرف على نوعية التحرر عند الأنثى اذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذى تعيش فيه ، ونظامه الاقتصادى ، فاننا نعثر فى علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة الحاسمة للحرية ـ فى مفهومها الحقيقى العميق ـ كما تمارسها المرأة وتحيا فى اطارها . أى أن العلاقة الجنسية ، كانت وما تزال ، بمثابة « المحك » الاجتماعى الذى يحدد لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما تراها المرأة بل كما يراها المجتمع. غير أن المرأة بالذات ـ دون النصف الآخر من المجتمع ـ تستمتع بأهليتها التاريخية للقيام بالدور الأول فى التقاط معنى حريتها ، وأبعاد هذه الحرية. لأنها على مدى التاريخ ، ومنذ العصر العبودى ، وهى أسيرة أغلال الرجل أغلال الخطوة القديمة التى أتاحت له ذات يوم أن يكون سيداً بذراعين فى صراعه مع الطبيعة ، يوم انقسم المجتمع الانسانى لأول مرة الى سادة وعبيد .

منذ ذلك اليوم البعيد وحرية المرأة هى العنوان الكبير لكفاحها سيطرة الرجل فى كافة صورها بل ان حرية المرأة ظلت تعبيراً أصيلاً عن

حرية المجتمع بأسره . وظلت العلاقة الجنسية فى كافة صورها أيضاً ، أكثر التعبيرات أصالة عن حرية المرأة ، لأنها أكثر العلاقات مواجهة للرجل ..

***

والمرأة العربية الحديثة ، مهما تعددت أجيالها وبيئاتها الاجتماعية ، فهى تعيش الآن مرحلة من أخطر مراحل تاريخها على الاطلاق . وتستمد هذه المرحلة خطورتها من طبيعة الثورة الحضارية التى انطلقت حديثاً فى مختلف بقاع المنطقة العربية . ولقد آثرت أن أستخدم تعبير « الثورة الحضارية » بدلاً من الثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، التى يحاول البعض تضييق الخناق على ثورتنا فى اطارها . والحق أننا نجتاز مرحلة حضارية كاملة ، تشتمل على تلك الثورات ، بالأضافة الى ملايين العناصر الأخرى التى لا تخضع لتعميم .

ولا شك أن الحرية من أعظم العناصر وأروعها فى صياغة ثورتنا الحضارية المعاصرة . ومن هنا ينفسح الطريق اللانهائى أمام الأديبة العربية المعاصرة لمعاناة هذه التجربة الفذة فى تاريخها . ان فذاذة التجربة صفة عادية مغرقة فى البساطة ، للمسات البارزة على جبين المرحلة التاريخية التى نعيشها . فنحن لا ننسلخ عن الرداء الاقطاعى لمجتمعنا فى ظل ثورة صناعية فحسب ، كما حدث فى أوروبا خلال القرنين الماضيين حيث تبلورت أزمة المرأة الأوروبية آنذاك فى التناقض الحاد بين القيم القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة ، ونحن لا تنصهر فى بوتقة الحروب العالمية الساخنة والباردة فقط ، كما يحدث فى أوروبا الآن ، ومنذ قيام الاحتكارات الامبريالية ، حيث تبلورت أزمة المرأة الأوروبية والأمريكية فى الاحساس الشديد الوطأة بعبث الحياة ومأساة الوجود الانسانى .

كلا .. اننا لا نقف عند هذه الحدود ، رغم أننا نستشعر فى أدق أعصابنا حتى النخاع هذه التراجيديا الكبرى التى يحياها الانسان المعاصر فى أى مكان من العالم . ان ثورة شرقنا تضيف الى كياننا الحضارى

الجديد ، عناصر لم تتوفر للكيان الحضارى المعاصر لنا فى أوروبا وأمريكا. ذلك أننا لا نكتفى بالانسلاخ عن ثياب القيم الاقطاعية ، بل نحاول تجاوز الرداء البرجوازى أيضاً . ولسنا نتأثر بانعكاسات الحروب الدولية الساخنة والباردة ، وانما نعانى قهر التخلف الرهيب فى حياتنا التى كانت بلا وعى منا ، المسرح الحقيقى لمأساة الحرب . فقد اغتيـل وعينـا فيما مضى بأنياب الأنظمة الرجعية .

وهكذا تلتقط أنوفنا قطرات الوعى الحادة فى أعصب لحظات تاريخنا وأكثرها حدة .

وتلتقط معنا الفنانة العربية المعاصرة ، احدى هذه اللحظات ، وأبشع مظاهرها ضراوة فى حياتنا ، ذلك الاحساس الوحشى بالضياع . تلتقط هذه الظاهرة الوجدانية ، اطاراً جـديداً للتعبير عن مرحلة جـديدة فى تطور حريتها ، فى تطور المجتمع ، ومن بين العلاقات الناسجة للكيان الحضارى لهذا المجتمع ، تتخير الكاتبة العربية العلاقة الجنسية معياراً صادق الحساسية فى تجسيد المرحلة التى تجتازها حريتها ، وحرية المجتمع .

***

ويحق لنا أن نخطط الحدود الفاصلة بين الضياع كما يعانيه الانسان العربى فى الشرق ، والضياع كما يحسه الانسـان الأوروبى والأمريكى فى الغرب . ان ضياعنا لا يرقد على أعتاب المرحلة الرومانسية بين جدران القرن التاسع عشر ، ولا يتمدد جثـة هامدة على طول جبهـة القتـال بين الحربين العالميتين حتى منتصف القرن العشرين . ان ضياعنا مركب حضارى تتكون عناصره من أحضان اللقاء المقهور المباشر مع الحضارة الأوروبية . فقد تعرفنا على الحضارة الأوروبية فى عصرها الامبريالى ، وكان تخلفنا البشع يعدنا وسادة طرية للسيطرة الامبرياليـة ، فانبثق اللقـاء بيننا وبين أسوأ مراحل الحضارة الأوروبية ، بيننا وبين وجهها الاستعمارى القذر . وكان أن أصيب بعضنا بخيبـة أمل ، فهـرول مذعوراً الى أغـلال القيم

القديمة ، لعلها تكفل له الحماية من القادم المسلح بالمادة والعقل والعلم . وأصيب فريق آخر بالعقد النفسية ومركبات النقص، فراح يرتدى الحضارة الأوروبية كما هى ، وبلا مناقشة ، بكل قاذوراتها ..

على أنه قد أتيحت لنا بعدئذ فرصة رائعة ، لنكتشف ذاتنا فى تيار حضارى مشترك بين أبناء المنطقة العربية ، لا يرجع بنا الى أغلال القرون السحيقة ، ولا يرفض الجوانب المضيئة فى الحضارة الأوروبية ، ولا يقف سالباً ازاء الجوانب المظلمة . ومن غمار هذه العملية المتناهية التعقيد ، نبع ضياعنا ونحن نكتشف ذواتنا . نبع هذا الضياع من عملية ايجابية ، فلم يتسم أبداً بالملل وان اكتسب الكثير من القلق الحافز المضنى . لم يتسم مطلقاً بالفقدان ، وان كان مليئاً بالتطلع المرير الى المجهول ، الى الغد ..

ولا ريب أن ضياعنا يحمل فى النهاية السمة الأساسية لأى ضياع انسانى ، فهو مجموعة من الشروخ والتمزقات، يلتقى مع الضياع الأوروبى فى الظل المأساوى للعصر ، ولكنهما سرعان ما يفترقان فى تفاصيل هذا الظل . ولقد عبرت آدابنا العربية المعاصرة ، شعراً ونثراً ، عن هذا الشعور المتدفق كاللهيب فى كياننا الحضارى الجديد . الا أن أديباتنا القصصيات ــ أو بعضهن على الأقل ــ أولين هذه الظاهرة ما تستحقه من استيعاب ومعاناة وتمثل . واذا كان ضياعنا ينعكس على كافة مجالات حياتنا فان الوجه الجنسى له ، يحتمل مكانته الرئيسية فى أدب المرأة . بل ان ظاهرة حضارية كالضياع بالتحديد ، من أولى الظواهر الحديثة الداعية الى دراسة أخطر موضوعات عصرنا : الحرية . ولما كان الجنس بمعاييره وقيمه ودلالاته ، مقياساً لحرية المرأة ، فان الضياع والجنس معاً يصبحان ــ وبحق ــ لوحة المرأة فى عصرنا ، ان هى استطاعت أن تستشف خطوط هذه اللوحة ، وتفاصيلها الدقيقة .

***

ولقد تخيرت مادة هذا الفصل من أعمال الكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكى

والأديبة السورية كوليت سهيل والقصاصة المصرية صوفى عبد الله ، عامداً الى تمثيل أجيال مختلفة للتعبير عن هذه الظاهرة على النطاق العربى..

والأجيال هنا لا تتباعد عن بعضها بعداً شاسعاً ، لأن الظاهرة المعاصرة لا تستوجب ذلك البعد الشاسع بين أقلام معاصرة . فليلى تصوغ تجربتها مع « لينا وبهاء ميرا ورجا » فى نفس الفترة الزمنية التى تعبر فيها كوليت عن « ريم وزياد ورشا وكمال » وجميعهم يعيشون المرحلة الحضارية التى تعيشها « أميرة وخورشيد وعونى » عند صوفى عبد الله . ولذلك يتشابهن فى بعض المظاهر السطحية فى بناء الشخصيات والأحداث ، بل والتجربة نفسها أحياناً . ولكن هذا التشابه يقف بنا عند الحدود السطحية كما قلت. وبعد ذلك، تختلف الكاتبات الثلاث اختلافاً بعيد المدى فى حدود الخصائص الذاتية لكل منهن . فالضياع الذائب فى دماء ليلى بعلبكى يختلف فى تصويره عن المعاناة الهادئة فى أدب كوليت وكلاهما بعيدان من حيث الوعى الفنى والممارسة التعبيرية عما تتمتع به صوفى من خلال سنوات طويلة مع التجربة الأدبية .

على أن الأديبات الثلاث ، يلتقين فى الهيكل الاجتماعى لأدبهن ، أى أنهن يتخذن من الفئات المتوسطة والعليا فى المجتمع البرجوازى ، خامة أساسية لهذا الأدب . ولعله سبب جديد يضاف الى عامل الزمن أو العصر فى تعليل ما قد تصادفه من أوجه التشابه بين انتاج ليلى وصوفى وكوليت .

ولنبدأ رحلتنا مع ليلى بعلبكى ..

***

فى أحدث قصة لها ، وتدعى « الآلهة الممسوخة » ــ صدرت عام ١٩٦٠ ــ تنهار ميرا على مقعد يواجه صورة والدها الميت ، وتنتهب أعماقها الأفكار : « الحقيقة اننى بدأت أقرف . يضايقنى العمل : ترتيب ملفات العملاء فى شركة التأمين ثم الاجابة على التليفونات . ويضجرنى النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما أننى صرت أنزعج من مشاهدة الأفلام ،

والاستماع للراديو • ووالدتي ترفزني وهي تفضل في البيت لا تبرحه الا لتشتري الحاجات . وتحافظ على مواعيد طبيب أسنانها . ويغضبني هاني، فهو يحبس نفسه في غرفتنا ويسافر فيها مع كل لحن يغزو بيروت . لهذا ، أفضل أن أنطفيء الآن وسريعاً كوالدي ، كالرجل الذي سقط بين الأقدام » (ص ١٩) • وكانت ميرا قد شاهدت رجلاً تتمزق شرايينه تحت العجلات ، فاصطبغ عالمها منذ تلك اللحظة بغيمة بنفسجية ، رمزت بها الى الموت كلما تراءت لها سحب الضياع قادمة من بعيد مع الرتابة والسأم . واعتقد أنه برغمنا نذكر على الفور لينا في قصتها السابقة « أنا أحيا » عام ١٩٥٨ « شهدت منذ دقائق مصرع انسان . كنت على المحطة . كنت أنتظر الترام سمعت صرخة داوية. ترك أصحاب الدكاكين دكاكينهم. لعلع صراخ النساء . طلت الرءوس من الشبابيك . كنت جامدة » (ص ١٧٩) . والموت اذن هو القضية التي تنفذ من خلالها تجربة ليلى في تعبيرها عن معنى الضياع كما نعيشه ، وهو ليس قضية فكرية نابعة من موقف فلسفي كما نلحظ عند البير كامي ، بل يأتي الموت عند ليلى جداراً نفسياً تستند عليه شخوصها وأحداثها وتجاربها بين أحضان الرجل. ولذلك تصبح العلاقة الجنسية عملية رياضية تحسب بالفعل ورد الفعل ، أو الأخذ والعطاء . وهكذا يتحطم الانسان اذا انهار جداره المقدس بارتفاع نسبة العطاء على الأخذ ، تقول عايدة في « الآلهة الممسوخة » : « أعرف أنني بالغت في العطاء ، لكن الرجال يا صديقتي ، الرجال يأخذون دوماً أكثر مما يعطون .. انه ، أي الرجل ، اله هو ، وأنا عبدة ، جبلها بيديه الساحرتين » (ص ٤٧) . وتلك هي مأساة الآلهة الممسوخة : نديم يهجر الجدار المنهار الى ميرا ، بعد أن خذلته عايدة بفقدانها « أعز ما تملك » في ليلة الزفاف . وميرا تهجر نديم الى رجا ، فالاول عجوز يهترىء ضياعه بين مجلدات التاريخ وتباشير القبر ، والآخر يتضور ضياعه نهماً الى مايرضي شبابه وجولته البعيدة عن الغيمة البنفسجية . ولكن هذه الغيمة نفسها هي التي تحول دون تكامل العلاقة بين ميرا ورجا . بينما عايدة تتساءل : اذ

حملت عندنا اليوم امرأة من الروح القدس ، أتعتقدين أن الناس يصدقون؟ (ص ٦٥) . تحاول عايدة أن تغمر ضياعها بين جوانح طفل تستبدل به الدمية الصغيرة نانا « أنا ضائعة ومطرقة . عامل البناء يمزق أعصابى . أنا ضائعة ، فلا تنسى أن تضيئى الشمعة (ص ٨٢) وميرا تستشعر ضياع عايدة فى عظامها « كالحذاء المهترىء الضائع فى الوحل » (ص ٩٧) . أما عايدة فتعبر عن ضياعها تعبيراً رائعاً حين تهمس الى صديقتها « حينا أحس أننى سمراء نحيلة الساقين والعنق ، فاشتريت ثياباً هادئة الألوان فاتحة وأحذية عالية مقطعة . وبعد حين ، شعرت أننى شقراء ممتلئة يصرخ صدرى ضيقاً ، يطلب الحرية والانقلاب ، فرحت أرتدى ثياباً سوداء وملونة وغامقة تترك كلها للصدر حريته . وأحياناً كثيرة ، صرت أتعذب فأفقد لونى ، أوصافى .. وأضيع ، وتفلت منى صورتى الحقيقية وصورة المرأة الأخرى » (ص ١٠٩ ، ١١٠) . ان العلاقة بين الرجل والمرأة هنا تحدد طبيعة الضياع الذى يعانيه كملجأ لهذه العلاقة . وحين يفقد الرجل المرأة فى جميع صورها ، يسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، ويغمغم مفتشاً عن الباب بعينيه متسائلاً بلا وعى « الى أين أذهب » ؟ (ص ١٩١) . فقد هربت من ضياعه الى رجا لتهرب منه الى آخر ، وهكذا .. وهربت منه عايدة بانهيار جدارها المقدس أولاً ، وباختطافها على ظهر الغيمة البنفسجية أخيراً . وكان هذا الاختطاف البنفسجى هو الكلمة الاخيرة لدى الآلهة الممسوخة . فالموت عند ليلى هو القيمة الحقيقية الثابتة ، هو جوهر الحياة . وهكذا ينبغى أن تسير حياتنا على ضوء الموت . وعبثاً يكون الكتاب أو الطفل أو العمل السياسى حجاباً بيننا وبين الغيمة البنفسجية ، حاجزاً بيننا وبين الضياع ، فالجنس — وهو المشعل الوقاد بالحياة — فشل أن يكون ذلك الحجاب الحاجز بيننا وبين الموت .

فى نطاق هذه الفكرة ، ترسم ليلى شخصياتها وأحداثها وتجاربها . وأنا لست ممن يقيسون النموذج البشرى فى العمل الادبى بمدى مطابقته لملايين النماذج فى الواقع الانسانى ، ولست ممن يقفون ازاء الحدث الفنى

متسائلين : هل يمكن وقوعه فى الحياة العادية ؟ ذلك أننى أرى فى المطابقة الفوتوغرافية بين الفن والواقع تشويها لجوهر العملية الخالقة فى الابداع الفنى الذى يستلهم الواقع حقاً ، ولكنه لا يصوره ، بل لا يفسره ، بل لا يغيره أيضاً . وانما يتفاعل معه تفاعلاً غاية فى التعقيد ، وربما فسرت لنا الفلسفة هذا التفاعل ، وربما انتقلت بوظيفتها من مجال التفسير الى التغيير. ولكن الفن يبقى كما هو : عنصراً متمايزاً بين عناصر الواقع ، يكتسب أصالته كلما اشتد هذا التمايز ، ويفقد نوعيته كلما ذاب هذا التمايز .

لذلك أتصور الصدق الفنى فى العمل الادبى على ضوء التماسك الداخلى بين عناصره من ناحية ، والتماسك الخارجى بينه وبين المرحلة الحضارية التى يعيشها الانسان فى مكان ما من العالم من ناحية اخرى . ولهذا يحتل الصدق الفنى عندى مكان العامل الحاسم فى تقييم الفن ، وهو شىء بعيد عن الصدق الأخلاقى ، أو الصدق الفوتوغرافى ، لأنه يكتشف زيف الشخصية أو افتعال الحدث على ضوء ارتباط هذه أو تلك ببقية العناصر المكونة للعمل الفنى من جهة ، وارتباط هذا العمل بالمرحلة الحضارية التى نعيشها من جهة أخرى . وهذا المعيار ، فيما أرى ، يلغى المقارنة السطحية بين الفن والواقع الغاء تاماً .

من هنا أختلف مع الناقدين : عايدة . م . ادريس ، ومنور فوال [1] فى اتهامهما ليلى بعلبكى بأنها زيفت شخوصاً وافتعلت أحداثاً لا يعرفها المجتمع اللبنانى ، فجاءت قصتها «الآلهة الممسوخة» مسخاً مشوهاً . اختلف معهما فى المقدمات التى أدت الى هذه النتيجة ، ثم اختلف معهما فى تفاصيل هذه النتيجة ..

اننى حين أمسك بتلابيب القضية الملحة على وجدان ليلى -- الموت -- أرى أنها المحور الرئيسى فى روايتها الاخيرة ، كما كانت المقدمة الأساسية فى روايتها الاولى . وبالتالى فهى العمود الفقرى الذى ينتظم البناء

---

(1) راجع مقال عايدة فى عدد يناير سنة ٦١ من الاداب ، ومقال منور فى احد اعداد مجلد عام ١٩٦١ من مجلة العالم العربي القاهرية .

الروائي لدى الكاتبة . فهل كانت هذه القضية تعبيراً أصيلاً عن المرحلة الحضارية التي يعيشها المجتمع العربي اليوم ؟ وهل تنجح هذا التعبير في الحصول على شخصيات وأحداث أصيلة في تجسيد تلك القضية ؟

الحق أن ليلى منذ وضعت يديها على معنى المرأة ، معنى الأنثى ، ومعنى الجنس في مجتمعنا كموضوعات خصبة تكشف دلالة وجودنا المعاصر ، كانت تستطيع أن تضع يديها على هذه الدلالة، أو تكتفي بالاشارة اليها ، أو ـ على أسوأ الفرض ـ تضل طريقها فتقول بشجاعة أوروبا : لامعنى لهذا الوجود ولا دلالة له. ولكنها ـ بدلاً من ذلك ـ حاكت أوروبا في أن جعلت من دلالة الوجود ، في ضياعنا ، مقابلاً للعدم . وتناست نهائياً الاختلاف الكيفي البعيد المدى بين مرحلة الحضارة الأوروبية المعاصرة ، والمرحلة التي نجتازها والتي تجعل دلالة الوجود ـ في ضياعنا ـ مرادفاً لاكتشاف الذات . لذا انفصلت « الآلهة الممسوخة » عن مرحلتنا الحضارية ، وتفسخت داخلها الشخوص والأحداث ، فأصبحت غير مقتنعة وجدانياً ، غير صادقة فنياً .

والا ، فكيف تفسر الهوة السحيقة بين الفتى العربي اللانهائي في فهم الحرية ، والتخلف اللانهائي في عقلية الرجل الشرقي الذي أتيحت له فرصة المعرفة والفكر والمعاناة قبل المرأة بكثير ؟ بل كيف لا تختلف هذه العقلية الشرقية من بهاء الشيوعي الى نديم الى رجا . وكيف نفسر فيالوقت نفسه المنافقة الشاسعة في أعماق الفتاة العربية في رغبتها الجنونية في التحرر ، وفهمها للعلاقة الجنسية على ضوء الأخذ والعطاء ؟ وكيف نفسر الضياع الجنسي عند الرجل والضياع النفسي عند المرأة ، اذا فشل الكتاب والطفل والعمل في اذابة هذا الضياع ؟

تجيب ليلى : انه الموت ، انه القيمة البنفسجية التي تحتمي منها ميرا في احضان نديم ، فأحضان رجا ، فأحضان من بعد ذلك ؟ . لا أحد يدري سوى المؤلفة التي تأمر ميرا بالهرب من الموت الى الكأس والرجل ، وتأمر عايدة بالهرب الى الموت من الكأس والرجل . والرجل في حياة ميرا من

عجائز ساجان من حيث المظهر السطحي ، ولكنه رجل مريخي من حيث الجـوهر العميق . فلا هو ينتمي الى أزمـة المجتمع الأوروبي الذى يدفع بالفتاة الى أحضـان الرجل العجـوز ، ولا هو ينتمي الى أزمـة المجتمع الشرقي الذى يدفع الدراهم للعجوز مقابل السلعة البضـة . وعايدة هي الفتاة التي يدفعها الموت ـ ولو كان موت أمها ـ الى أحضان زميلها الهندى في لندن ، فلا يعنيها أن ينهدم الجدار المقـدس . ثم تستكين هذه المرأة الشجاعة نفسها الى مرارة الفـراش المهجور ، الا من دميـة صغيرة تدعى تانا . ثم تستكين مرة أخرى في الهالة المضيئة حول وجه العذراء مريم ، لعلها تحمل مثلها بالروح القدس . ثم تستكين مرة ثالثة وأخيرة بين أحضان الموت ، لتمنح العالم طفلاً ، توهمت أنه البركان المذيب لضياعها ، أو القيد الذى يشد اليها زوجها من براثن الأخرى . وربما ، لا يشغل ذهنه سوى مشهد « العجوز القذر » في جولته القصيرة مع حبيبته ميرا .

وتحاول ليلى أن تصوغ هذه المجموعة من الشخصيات في حلقات مسلسلة من الحوادث المرتبة ترتيباً زمنيـاً وفق ما تنطق به الظروف على ألسنة الشخوص ، اما في رسائل الى صديقته (عايده) ، واما في خواطر متداعية من الداخل والخارج (ميرا) واما في حـركات هسـتيرية واعية ولا واعية (نديم) . ولم تستطع هذه المجموعة من الأحداث والشخصيات، أن تتماسك فيما بينها ، لا في ضياعها النفسي أو الجنسي ، ولا في صياغتها معنى من المعاني لحرية المرأة أو الجسد أو الرجل أو غير ذلك من الدلالات الساعية حديثاً من جوف حضارتنا . لأن المحور الرئيسي للقصة لم يرتبط أصلاً بهذه الحضارة . ولست أزعم أن قضية الموت كملجأ للضياع الجنسي، فكرة مستوردة عن الغرب ، فان هذا الاستيراد نفسه يثير التساؤل : لماذا؟ فربما كانت الفكرة افرازاً طبيعياً لتجربة فردية موغلة في الذاتية . ولو أن ليلى بعلبكي استطاعت أن تنصـهر بتجـربتها في بوتقـة الفن كظـاهرة اجتماعية ، وفي بوتقة تاريخنا المعاصر كظاهرة حضارية ، لقالت لنا شيئاً آخر عن قضية الجنس والضياع ، شيئاً جديراً بأن تناقشه فنياً في تواضع ،

بدلاً من هذا الاستعلاء في مناقشتها العلاقة الجنسية ، كتجربة لا تستحق ما تناله من وعى أو التفات .

وتتضح هذه الظاهرة بجلاء في روايتها الأولى « أنا أحيا » : لينا في عنفوان ربيعها تحس رغبة جارفة في التدمير ، وتعامل أسرتها وزملاءها كدمى أو جمادات ، بل ان « للترام خطه وسط الطريق . للسيارات مواقفها . للناس أرصفتهم . وأنا ضائعة ، أنقب غريبة عن مكانى » (ص ٩٣) ، أى أنها فتاة عربية تبحث عن نفسها ، عن معنى وجودها ، بل تريد أن تحقق هذا الوجود . فكيف .. كيف تحققه ؟ انها تحتقر والدها الذى حقق وجوده بين أكوام الدولار والاسترلينى بالنظر ليلاً الى الجارة المترهلة وهى تخلع له ثيابها على الضوء قطعة قطعة ! وهى تحتقر شقيقتها الصغرى التى حقق لها الوالد وجودها بارتداء الحرير والذهب لتتزاحم على جسدها الأعين والشفاه الظامئة . وهى تحتقر شقيقتها الكبرى التى تحقق لها الثقافة وجودها بين الكتب . وتحتقر والدتها حين تتوهم فى قميصها الشفاف أنها تؤكد وجودها بين أحضان الزوج وكوم الأطفال كما تدعوها هى وأخوتها . أكثر من ذلك ، انها تحتقر زملاءها فى الجامعة اذا تكلموا فى السياسة والحرية الوطنية والاشتراكية » : أحسست بالوحدة بينهم ، والتفاهة ، وبالضيق . « وبدأت أمقتهم حين تحسست ضياعى فى غوغاء مجموعهم . فهذه الرءوس تحتوى أفكاراً مغلوطة ، وأخيلة ، هى أخطر علينا من سموم المستعمر » (ص ٩٩) وهى لا تستشعر ضياعها بينهم ، لمجرد أن أفكارهم الوطنية والاشتراكية أخطر — فى رأيها — من الاستعمار . وانما لكونها على يقين من أن شعاراتهم البراقة هذه تخفى أنياباً لزجة « على أتم استعداد لشرب دماء بعضهم بعضاً ، لنيل قبلة من شفة ثائرة ، وللمسة نهد ! » (ص ٩٩) .

ان مشهد اللحم ، لحم والدتها ، يثير قرفها « انها أنثى .! انها مصدر عطاء . انها ينبوع يتدفق ، تلزمه مجارٍ كثيرة ، واسعة عميقة ، ليصب

فيها » (ص ١٠٩) . ومن صميم هذا المنهج لفهم العلاقة الجنسية على أنها أخذ وعطاء ، ينتصب فى خيالها الشرقى معنى الرجل : قامة طويلة تعلو قامتها ، يكرس لها كل عطفه ، ويساعدها على ايجاد خصائصها (ص ١١٠) ولذلك تجد أنها تحيا اذا أحس الناس بوجودها (ص ١١٦) . حتى اذا التقت ببهاء ، أقبلت عليه « انه يحس أننى أعيش ، وأننى يجب أن أعيش ولأمر معين .. احساسه هذا يسيطر على تفكيرى ، وعلى كل معتقد كنت أؤمن به من قبل . انه رجل ، انه جرىء ، انه خجول . انه غامض . أنا أخافه » (ص ١٣٣) . أما القيم القديمة ، فتقول لها شيئاً آخر على لسان الأم « أنت تثيرين اعجاب كل الرجال : أنوثتك طاغية ، أنت مثلى ، مهمتك الوحيدة أن تضاجعى الرجل ، وأن تهدهدى سرير طفل ! اما هذا الذى سألك فهو يعرف قبل كل شيء ، قبل أن يحاول أن يستوعب وجودك كانسان أمام قدح القهوة . هو يعرف أنك : انثى ! كان يستمد منك لذة ! من حضورك الى المقهى . من انفعالات وجهك . من القلق فى عينيك . من الرجفة فى أناملك ، وأنت تفرغين السائل البنى . من امتصاصك بقايا البن على شفتيك . من خطواتك الكسلى ، وأنت تختفين فى الشارع . وحرم اللذة طوال شهر . التساؤل معناه : الحرمان » (ص ١٣٣) . وبين القيم القديمة على لسان الأم والأب والجيران ورئيس المؤسسة ، والعلاقات الجديدة الوافدة مع تطورنا الحضارى ، كانت لينا تتعذب ، تتمزق ، تعانى قسوة انتقال الانسان من مرحلة الى أخرى . ان نقاط التحول التاريخية ، تنعكس على وجدان الفرد بصورة أحدّ من انعكاسها على المجتمع ككل . لهذا يولد ضياعنا المعاصر فرديا . لا يصيبنا الضياع الاجتماعى الذى يهدد الحضارة بالموت ، وانما يصيبنا الضياع الفردى ، مخاضاً نفسياً ينذر تاريخنا بولادة حضارية جديدة . وبين القديم والجديد فى شرقنا العربى ، تتعذب لينا ، تتمزق ، وتضيع فى مئات من علامات الاستفهام ، وهى تواجه الأم ، القيم القديمة : « وددت فى مكانى دورات عديدة قبل أن أواجهها . واستحالت هى أو أبى الى علامة

استفهام خضراء . والطاولة الى علامة استفهام بنية . والصحن الى علامة استفهام بيضاء . ويدى وهي تعلو لتفرك أجفاني ، الى علامة استفهام بلون اللحم . فهربت الى سريري . وبعد الظهر كان الناس على الطريق قضباناً متحركة ، منحوتة بشكل علامات استفهام مخيفة ! وفي الصف كان الزملاء علامات استفهام مسمرة على المقاعد الخشبية ! واذا القلم بين أصابعي يتحول الى علامة استفهام ملونة . واذا الدفتر الصغير ، هو أيضاً علامة استفهام مستديرة ! أكاد أجن » ـ (ص ١٣٤) . لقد أحالها الرجل الى علامة استفهام كبرى !! أيقظت وجودها العلاقة الجديدة ، فراحت تتعذب وتتمزق ، واذا بها تضيع ضياعاً متسائلاً باستمرار : « قالت أمي : يستمد منك لذة . من أنا ؟ هل فكرت يوماً بمنحه هذه اللذة ؟. أحنيت رأسي أتفحص جسدي ، فاذا ثياب سميكة تغلفه ، لكنها لا تخفي تمرد النهدين » (ص ١٣٤) . فاذا رأت بهاء ، اذا رأت الرجل ، لم تر في عينيه سوى أشعة ثاقبة لفساتنها أو تنورتها أو قميصها ، خارقة لجسدها ، لصدرها ، لساقيها .. » وكما لمحته يتقدم ، لمحته يبتعد . أتراه شبع لذة ، حتى تخم ؟ ابتعد . اختفى. وبين قدومه واختفائه ذابت كل علامات الاستفهام ، لتتجسم فيه هو » (ص ١٣٥) . أي أنها تعيد اليه الكرة بعد ما أحالها . الى علامة استفهام، بعد أن أحال وجودها كله الى علامات استفهام . بدأت هي تحيله، بل تحيل وجوده الى علامات استفهام ، بل أرادت أن تنفذ الى حقيقة العالم ، حقيقة الوجود ، من خلال حقيقة الرجل .. « لن آتي في الغد الى الجامعة . لن تطأ رجلاي أرضها بعد اليوم . سأعيش في العلامة القلقة الملحة . سأتنقل الى الرجل في العلامة : الى الانسان ومنه الى الحياة . أنا أعرف من اللهجة المستفهمة ، أنني سأكسب نضوجاً . سأترك الجامعة : عالم الجمود ، والموت البطيء لأنطلق الى عالم هذا الرجل بالذات ، أستمد منه حقائق نابضة » (ص ١٤٢) .

كيف تستمد هذه الحقائق في ضياعها ، في تتبعها « نظرات بهاء التائهة في ساقي : نظراته السارقة . لذته المستمدة من النظرات .. في

امتصاصها صدري . شفتي . عيني ! أنا متضايقة . وهو أيضاً متضايق » . حينئذ تكشف الغطاء الرمزي من فوق صندوق المؤسسة الذي تلقاه فارغاً دائماً ، لا يلقي فيه أحد من الموظفين شكوى واحدة ، ومع ذلك فليس من بينهم انسان واحد سعيد « أنت لا تدري ما معنى فراغ الصندوق من رسالة ؟ أنت لا تدري كم يؤلمني الفراغ ، ويعذبني ! أنت لا تدري أنني استخدمت وجودك مرة ، لتفسير معنى فراغي ! أتحس أنت بالفراغ ؟ » (ص ١٥١) .. « ثم تساءلت ، والطرب يعزف ألحاناً على الشفتين المهيجتين: لماذا لا يرحمني ويرحم نفسه ؟ لماذا لا أمارس حقي في الحياة ، ويمارس حقه ؟ لماذا لا يقرب رأسه ، ويلصقه بوجهي ؟ لماذا لا يناغي الأذن الفائرة ويدغدغ الرجفة مخففاً الهيجان على الشفتين ، ويداعب الأنامل ، فيساعد الارتباك على الرقاد عند رءوس أصابع اليد اليسرى . ثم يفكك أزرار القميص الصيباني الفضفاض ، ويمزقه ارباً ، من قدمي وقدميه . ثم يدعوني الى غرفته ، فأتبعه لنجمع مبعثرات حياتي الى مبعثرات حياته ونخلق الحوادث ونرعى النتائج ، ونغيب في خضم حريتنا » (ص ١٩٦).

هذه البخور العطرة تحرقها لينا أمام الرجل الذي أصبح امتداداً لذاتها (ص ١٩٧) . ولكنه امتداد من صنعها هي ، من صياغة تجربتها الفردية الموغلة في الذاتية . لذا كان بهاء شيوعياً على نحو خاص للغاية ، فهو يلعن الشيوعية والحزب ويجعل من أحلام يقظته عروساً لحياته تساعده على تقبل الحقائق الواقعية (ص ٢٤٤) . والحزب كما تراه المؤلفة هو أغرب منظمة سياسية في العالم . اذ ينصح أعضاءه بقتل عواطفهم قبل انضمامهم الى العالم الأسمى (ص ٢٦٥) . هل هي تحب ذلك الشيوعي الضائع الذي انفرد بخلقه خيالها الخصيب ؟ تجيب في قلق « أحب ؟ لا ، أنا أحن الى الضياع في تحاطم الصراع في حياة بهاء : فآخذ وأعطي .. في حياة بهاء وسائل هامة تتيح لي فرصة أخلق فيها عناصر حياتية ، مبتكرة . وأنا التي أملك عطاء وافراً مخزوناً » (ص ٢٨٥) . ولا شك أن لينا وهي

تصوغ حبيبها الشيوعي على ذلك النحو المتفرد ، وهي أيضاً تصف الشيوعيين بالاستعمار الشرقي ، وتقرر أن المبادىء الاشتراكية سخيفة .. لا شك أنها كانت بوحي من المؤلفة تكتب منشوراً ـ فنياً ـ على مكتب رئيس المؤسسة الاستعمارية التي عملت فيها ، والمعادية لآمال شعبنا في التحرر تحت شعار مكافحة الشيوعية .

غير أن لينا التي حرقت البخور منذ لحظات أمام الرجل الذي أصبح امتداداً لذاتها ، ترى أن ذلك « العطاء » يجعل منها مسيحاً جديداً ، يصلب وجودها . « أيريد أن أتسلل الى غرفته ، في وهج نور النهار ، لأدق المسامير في يدي ، ورجلي ، وما بين نهدي ، لأصلب جسدي على الحائط مكان الصورة » ؟ (ص ٢٩٩) . هكذا ترتفع في نظرها نسبة العطاء حتى تتلاشى معها نسبة الأخذ . وليس العطاء خالصاً لاشباع الجنس ، خالصاً لامتصاص الضياع ، فربما كان قنطرة الى الطفل بعد أن فشلت في العمل والدراسة . والقيمة الكبرى للطفل عند الرجل الشرقي ـ كبهاء ـ أنه يجعل من الجنس والحب وسيلة الى غاية . ولو كانت هذه الغاية هي الحياة أو تحقيق الوجود لما شاب التجربة على الاطلاق . ولكن هذه الغاية تتلوث حين يراها بهاء « كومة عار » لا يستطيع أسباب تلفها وفراغها ومأساتها « .. فبنى أنا وهو وكراً بسيطاً ، دافئاً ، أحقق له فيه آماله . وأحقق فيه التجربة الكبرى : أنا أعطي اذن : أنا أحيا » (ص ٣٠٦) .. أما هو .. أما بهاء .. أما الرجل ، فشرقيته لا تفهم هذا المعنى للعطاء كمرادف للحياة ، لأنه هو ، تمثال مأساوي ضخم للكبت والحرمان (ص ٣١٤) . ولما كان العطاء هو فلسفة لينا في العلاقة الجنسية ، فان مجال فخرها الوحيد يتحدد في « صورة قدها المتضخم الذي يتفوق على كل قد في عطائه » (ص ٣١٦) .. وهذا العطاء من جانبها لا يحقق وجودها وحدها ، وانما هي ترى أنه يحقق في نفس اللحظة وجود الطرف الآخر . بينما هذا الطرف يعيش في عالم مختلف عن عالمها ...

« فهم انني ضائعة أتهيأ للعصف ، والتحطيم ، والعناد . فعجل يستمد من ضعفي ، ورجفتي وتلعثمي قوة واهية يهدم بها في لحظات صروحاً جبارة للانسانية ، بنيتها في ليال طويلة .. طويلة .. ونهارات قلقة ، لا متناهية في رعبها وحلكتها .. » (ص ٣٢٠) . ثم تعقد لسانها علامة الاستفهام التي عقدت لسان نديم في نهاية « الآلهة الممسوخة » فتتأوه : « الى أين سأزحف بعد اليوم ، كحشرة رخوة على الأرصفة ؟ » (ص ٣٢٤) وتحاول أن تلحق بعايدة وهي واعية بالموت .. تحاول أن تنتحر ، وتفشل حتى في هذه ، وترسم النهاية في صورة رمزية ، تلقي فيها عقب سيجارة مشتعلاً ، ثم تتابع قدمي رجلٍ يقترب من العقب ويقترب ، حتى يدوس على العقب ، فيختفي اللون الأبيض ، ويخمد الوهج الأحمر .. « فأسرعت في اثر الرجل ، أنوي ضرب وجهه بقدمي ، فأثبت لنفسي أنني لا زلت أحيا ! لكنني وقفت مخذولة بعد أن أضعت أثر الرجل . ورجعت الى البيت ، كأني مجبرة على العودة الى البيت . دائماً يجب أن أعود الى البيت. أن آكل في هذا البيت . أن استحم في هذا البيت . أن يحبك مصيري في هذا البيت » .

وكان من الممكن لهذه الرواية أن تكون عملاً أدبياً فذاً ، فقد أتيحت للكاتبة تجربة رائعة هي العلاقة بين الفتى الذي ينتمي الى عقيدة فكرية تغاير المنهج الذي تسير على هديه الفتاة مغايرة عميقة الجذور ، في ظل مرحلة حضارية واحدة ، بل هما ينتميان الى جيل واحد ، لولا أن المؤلفة آثرت في بناء شخصياتها وصياغة أحداثها ، أن تتناقى هذه الشخصيات والحوادث مع الفكرة الرئيسية المسبقة التي تود الوصول اليها ، وهي أن الفتاة العربية في عصرنا ، مسلوبة الحقوق حتى من أبناء جيلها ، بل من بين أكثر هؤلاء الأبناء وعياً بحرية المرأة وفهماً لمعنى الجنس . ان المرأة وحدها هي التي استطاعت أن تتمثل الدلآلة الحضارية لعصرنا ، بينما تخلف الرجل عن الركب مطمئناً الى خلود أسوار الحريم ..

ولا ريب أن ذلك المفهوم يفصل ما بين ليلى بعلبكي ومرحلتنا التاريخية فصلاً عميقاً ، لأنها لم تدرس بالفعل طبيعة واقعنا الحضاري في المرحلة الراهنة ، والواقع الحضاري شيء يختلف عن الواقع الاجتماعي . فلا شك أنه يوجد ملايين العرب المعاصرين ممن يتعاملون مع المرأة على أنها « كومة عار » ـ وهذه هي الترجمة السطحية المبتذلة للواقع ـ ولكنه يوجد في الوقت نفسه ، المئات والألوف التي تعلن في خطواتها كم قطعنا في طريق التقدم الحضاري . ولقد تخيرت ليلى نماذجها من أولئك المئات والألوف الطليعية ، ولكنهـا ألبستهم ـ برغمهم ورغمنا ـ ثياب الملايين المشدودة الى القرون السحيقة . فكان ذلك النشاز الصارخ في ضحيتها لينا ، وكانت هذه الأكوام الزائفة من الحوادث المفتعلة التي فتتت الصياغة المونولوجية الرائعة في البناء الروائي .

اتضح ذلك النشاز الصارخ في شخصية بهاء منذ أول وهلة . فالمعروف ان وجهة النظر الماركسية في المرأة ، تتنافى تنافياً مطلقاً مع اعتبارها عاراً أو رجساً من عمل الشيطان . بل تراها كائناً متطوراً مع تطور المجتمع ، وترى في تخلفها رجساً من عمل المجتمع الطبقي . وهكذا يكافح الانسان الماركسي من أجل تحرير المرأة في موازاة كفاحه من أجل تحرير المجتمع . غير أن المعروف أيضاً أن الانسان لا يولد ممنهجاً بالطابع الماركسي ، وانما هو يكتسب ذلك الطابع بالثقافة والممارسة العملية. والانسان في شرقنا بالذات ، يولد غارقاً في محيط شاسع من دماء الدنس والعار الموسوم بها جبين المرأة . لذلك مهما واتته الفرصة ـ ذهنياً ـ للتخلص من هذه الدماء ، فانها تظل أمداً طويلاً عالقة بوجدانه وأعماقه وروحه . لهذا كنت أتصور شخصية بهاء كماركسي يعاني التناقض الحاد بين تكوينه الذي أسهمت في بنائه مئات الحقب من قيم العار والخطيئة والشيطان ، وبين ما يستقبله عقله ليل نهار من أدوات الثقافة والمعرفة المتحضرة . هذا هو التناقض الأساسي ، الواجب الوجود في البنيان الداخلي

لشخصية بهاء . وهو لا يلغى تناقضاً آخر بين البنيان الداخلى نفسه والاطار الخارجي ، ففى هذا الاطار يبدو الانسان الماركسى وغير الماركسى ، وكأنه نسخة مطابقة للمبادىء التى يحاول أن يعيش بها .. والصراع بين الداخل والخارج هو الذى يفجر نبع الشخصية الفنيـة ، هو الأساس فى عمليـة الخلق الفنى للنموذج البشرى . لذلك كان يمكن أن نلتقى ببهاء فى لحظة الصراع هذه ، وحينذاك كانت تستطيع المؤلفة دونما عناء أن تلتقط الجوهر الحقيقى العميق للشخصية ، من غير أن تحولها الى بوق تهتف منه ضـد الاشتراكية والشيوعية والقومية العربية ، بالاضافة الى ما تنسبه الى هذه المبادىء من تحقير للمرأة واعتبارها عاراً .

ولحظة الصراع هذه ، لن تكون وحيـدة الجـانب ، وهناك لينا فى الطرف الآخـر من الصراع . ان هذه الشخصـية كان يمكن أن تحقق أنسب لحظات الصراع المشتركة بينها وبين أحد أبناء المرحلة الحضـارية التى تعانى ضراوتها بقسوة ووحشية . فهى فتاة أتيحت لها فرصة الانسلاخ عن القيم التى تغل والدها ووالدتها وخوتها .. وهى تؤكد هذا الانسلاخ فى العمل والدراسـة والحب ، ولكن الكاتبة عمدت الى صياغة لينا تمثالاً مجوفاً للحرية ، فجاءت ثورتها الخالية من أى مضـمون فلسـفى ، تعبيراً سالباً عن أزمتها . بل هى فى قمة حيرتها بين معنى الجسد كما تراه أمها ، ومعنى الجسـد كما ينبغى أن يكون فى نظرها . فى ذروة هـذه الحيرة ، تنحاز بكيانها كله نحو القيمة القديمة ، وتنحدر فى أعماقها القيمة الجديدة بعيداً بعيداً عن السطح ، عن جوهر حياتها الجديدة .. وهنا يتهشم تمثال الحرية على صخرة البذل والعطاء والاحساس بالضعف الأنثوى ازاء قوة الرجل ، واعتبار الجنس تعويضاً عن الضياع ، واعتبار الضياع ثمرة اللقاء المنتظر مع العدم . وهكذا تتسـطح تجـربة لينا مع أسرتها ، وزملائها ، ورئيس المؤسسة فضلاً عن تجربتها مع بهاء . ولذا كنا لا نمتلك حقاً فى نسبة ما تأتيه لنا من سلوك الى المؤلفة ، فان ما نمتلك ناحيته هو الأثر العام

للعمل الفنى ككل .. ولقد أسهمت لينا فى تكوين ذلك الأثر ، بأن بصقت على الفتاة العربية ، بل على الانسان العربى ولحظتنا الحضارية المعاصرة .. وجعلت من قضايانا بصفة عامة ، ومن قضايا المرأة بصفة خاصة ، شيئاً تافهاً لا يناقش ..

وهذا ما يفسر لنا ما انزلقت اليه الكاتبة فى بناء الأحداث بناء سطحياً بارداً خالياً من الصراع الدرامى ، رغم أن هناك أزمة ، وتجربة مفتوحة للصراع . فقد تسلسل المونولوج الداخلى مع لينا من البيت الى المؤسسة الى الجامعة الى المقهى ، تسلسل من خلال سطوح القضايا والمشكلات التى تحياها ، تسلسل من خلال معانقة هذه الرؤى السطحية ، للتكوين المزيف للشخصية الثانية : بهاء ، فكان هذا التسلسل بمثابة الترتيب العضوى لحشد من الأحداث والتجارب والشخوص ، لم يكتسب الوظيفة الأساسية للمونولوج الداخلى فى اضاءة الأبعاد الموغلة فى عمق التجربة الذاتية للفرد ، أو التجربة الانسانية ككل . ولم يكسب البناء الروائى وحدة الترابط الفنى ، لانعدام التماسك النفسى والفكرى جميعاً . وجاءت تفاصيل الرؤيا الفنية للجنس باهتة ، تنطق بالافتعال ـ فالصورة التى رسمتها لبهاء مع لوحاته العارية فى غرفة نومه ، أو على شاشة السينما ، أو مع صدر لينا وساقيها وشفتيها ، تهتز ملامحها فى وجداننا لاهتزاز الصورة الكاملة لبهاء. كما أن صورة الجارة المترهلة واليهودية الحامل ، والأم ذات القميص الشفاف ، والشقراء الصغيرة التى تعيش أيامها فى روعة جسدها ، والجار الذى يبحث عن ثقب فى شباك لينا المغلق على جسدها العارى تحت الأضواء ، والأب الذى ينزف شهوته فى منتصف الليل بمجرد استلقاء بصره على الجسد الممدد فى الشقة المقابلة ، وصاحبته تخلع ثيابها قطعة قطعة .. هذه الصورة الجنسية للمجتمع العربى فى لبنان ، تفتقر فى جميع زواياها وألوانها وظلالها الى الصدق الفنى ، لانها لم تنل من المؤلفة سوى الحكم بالاعدام ، دون حيثيات مقنعة أو غير مقنعة .

ولا شك أننا في النهاية ، نستشعر ضراوة الضياع المر بين جوانح ليلى بعلبكي بل انى أذهب الى بعيـد وأقول ان ضياعها مذاب في دمائها . ولكنها ـ وكم نأسف لذلك ـ لم تستطع ككاتبة عربيـة من جيلنـا ومن عصرنا ، أن ترتفع الى مستوى جيلها وعصرها وحضارتها ، بل لم ترتفع بتجربتها الى مستوى الفن القادر على امتصاص مأساتنا . لذا ضاعت من بين يديها مشكلات المرأة العربية المعاصرة وذابت قضية الجنس عندها في لوحات مشوشة لا تتصل في كثير أو قليل بأعماق ضميرنا ، وأزمته العميقة الجذور .

وكان لا بد لنا ، أن نعجل بالرحيل الى سوريا ، الى الكاتبة الدمشقية كوليت سهيل .

***

وسوف تشدنا خيوط كثيرة من ليلى الى كوليت ، بعضها يتمزق بعد مسافة تقصر أو تطول ، وبعضها الآخر يستحيل الى نوعيـة أخـرى في منتصف الطريق ، والقليل القليل ، يظل معنا الى الكلمة الأخيرة في أدب كوليت .

ولعل قصة « أيام معه » ـ صدرت عام ١٩٥٩ ـ هي المقدمة الرائعة الى الكلمة الأخيرة التى فقدت روعتها في القصة الثانية « ليلة واحدة » عند كوليت سهيل . والمقدمة ـ أو أيام معه ـ تناقش الضياع الشرقي للرجل والمرأة في نفس الحدود تقريباً التى لمسناها عند ليلى بعلبكي ..

فالعمل : هو أول ما تحاول ريم أن تبدد فيه ضياعها ، وتحقق به وجودها ، وتصطدم الى صخرته بقيم مجتمعها ، فتقـول « ان العمـل مسئولية ، وان المسئولية تعطى نوعاً ما ، هدفاً للحياة » (ص ٢٩) . وتؤكد مرة ثانية « ان ارادتى أن أعمل ، هي نتيجة تقهقرى المتواصل أمام الفراغ .. وأمام الوحـدة .. وأمام الملل » (ص ٣٠) ـ ثم تتحـدى المجتمع في

صورة جدتها « أنا لست بحاجة الى وجـودكم حولى ! أنا فى حاجة الى حياتى .. الى شخصيتى .. الى فرديتى ، الى اثبـات وجـودى .. كيف لا تفهمون ذلك ! أنا لست عبدة ! عبـدة لكم .. للمجتمع لآراء الناس » (ص ٣٤) . ورغم ذلك ، فهل استطاع العمل أن يبدد الضياع ، أو يحقق الوجود ؟ لقد سبق ان تركت لينا العمل بالمؤسسـة فى « انا أحيا » رغم شعورها المدمر بالضياع ، ورغم حاجتها الملحة لأن تقف ندا للمجتمع ، لوالدها ، من الزاوية الاقتصادية . وها هى ريم تصرخ « .. وبدد العمل بعض مللى ، وبلور شخصيتى ، لكنه لم يملأ فراغى .. فراغ حياتى » .

• والكتاب : هو المحاولة الثانية التى أقدمت عليها ريم ، سواء مع الدراسة الجامعية ، أو مع ما تهفو اليه نفسها من دواوين الشعر ، وماتثمره قريحتها من قصائد وأغنيات . ومع ذلك فكم أحست بوجدانها يتشقق من الجفاف بين كتب الجامعـة ، وكم تألمت من الفراغ الذى يحـدق بها فور انتهائها من قصيدة جديدة . ولم يستطع الفكر أو الفن أو الثقـافة ، أن تملأ عليها حياتها ، بل « كانت ساعات النوم من اهنا ساعات أيامى .. هذه الساعات التى تشبه الموت .. يغيب فيها الانسان عن الواقع ، ويركد تفكيره فلا يقضى يومه متأسفاً على حياة لا يحياها » (ص ٤٤) .

• والحب : هو التجربة الأخيرة التى أقبلت عليها ريم ، أقبلت حاملة نفس القيم التى حملتها من قبل لينا وعايده من شخصـيات ليلى بعلبكى . والقيمة الأولى هى أن الحب يلخص عبـودية المرأة للرجل « ان حريتى لا تفيدنى ، وانتى أفتها (ص ٣٢) مؤكدة فى مكان آخر (هل أخبره أننى أرمى الشعر والفن والدنيا الى الجحيم من أجله ؟ » (ص ٢١٣) . والقيمة الثانية هى الضعف الأنثوى ازاء قوة الرجل . فكما تمنت لينا أن تعلو قامة الرجل على قامتها فيبيد خصائص وجـودها ، تمنت ريم (ص ١٠٩) : « لو تظل هذه الذراع تحيط كتفى ، وترفع عنهمـا مسـئولية الحياة » .. « كنت دائماً أتلهف الى رجل يحيطنى برجولته ، وبأسـه ،

وجه « رجل أستقر بين ذراعيه ، فيمزق شفاهي ، ويكسر ضلوعي ، ويستطيع في وقت آخر أن يستقبل على كتفه دموعي » . (ص ١٥٥) .. تكاد تكون نفس ذرات البخور التي أطلقتها لينا حول صورة بهاء . والقيمة الثالثة هي أن الرجل الشرقي مهما تزود من الحضارة بأدوات الفكر والذهن المتحرر ، الا أنه ما يزال شرقياً ، بينه وبين المرأة العربية المتحررة مسافة شاسعة ، تضع تفكيره في مكان مختلف عن مكان تفكيرها الأمامي المتقدم . هكذا كان بهاء الشيوعي ونديم أستاذ التاريخ عند ليلى ، وهكذا نرى زياد الفنان الموسيقار عند كوليت « .. انه ليس محروماً لأنه يريد أن يعتقد أنه ليس محروماً ! ان رواسب الشرق تنخر في أعصابه ، وليس ضياعه ، ومغامراته الكثيرة الا نتيجة ذلك .. انه تائه يركض دائماً ، باحثاً عن وجوه جديدة ، لأنه في الحقيقة ، لاشعورياً ، يحاول أن يهرب من نفسه .. يحاول أن يبرهن أنه ليس محروماً .. لأنه يعرف أن الحرمان ولد معه وفي ذراته » (ص ٢٨٠) . وكما رأت لينا بهاء « ضعيفاً يجمع قوة واهمة ليحطمها » كان زياد « ليس قوياً .. ، ولو كان فعلاً قوياً لما حاول بجميع الطرق أن يظهر بثوب الشخص القوي .. القوي .. القوة الصحيحة تنبع من الأعماق ، وليست ثوباً يرتديه الانسان » (ص ٢٨٢) والقيمة الرابعة هي أن العلاقة الجنسية حاصل جمع الأخذ والعطاء كحل لأزمة الحب المثالي الذي يعتمد على العطاء الدائم (٣٥٤ ، ٣٥٥) . والقيمة الأخيرة أن الحب والجنس تعبير مركز عن مأساة الوجود الانساني .. تنادي ريم زياد وهي تتلو كلمات لينا مع بهاء : « أنا أحبك أنت يا زياد ، وأريد أن أشعر في ذراتي بمعنى وجودك ، وبمعنى وجودي (ص ١٨٧) .. « انني في حاجة الى شخص حبيب يبقى الى جانبي ، ويدلني على طريقي .. ويدفعني فيه .. ، شخص يبدد ضياعي وخوفي ، ويعطي معنى لوجودي » (ص ١٨٦) . واذا كان الحب رغبة عارمة في اكتشاف دلالة الوجود وتحقيقه ، فان فقدانه أيضاً ، نقيضه المقابل ، مأساته تصنع شيئاً مماثلاً ..

قالت ناديا لريم : « .. كان من الضرورى أن يهزك بعنف شخص ، لتستيقظى من ضياعك الدائم .. وتجدى نفسك » (ص ٢٨٢) .

هذا التشابه بين ليلى وكوليت قد يعنى الدراسة النقدية المقارنة فى المقام الأول ، ولكنه يعنينى هنا فى هذه الدراسة الخاصة بمعنى الجنس فى أدب المرأة ، لارتباط هذه الخيوط الحضارية الناسجة للبناء الروائى — فى بعض الوجوه — عند ليلى وكوليت . على أن نقطة انطلاق ليلى — الموت — امتهنت النسيج الحضارى الواحد الذى يظللها مع كوليت ، فجاء أدبها تعبيراً عن قضايا مريخية لا تتصل بعالمنا فى كثير أو قليل . بينما كانت نقطة انطلاق كوليت هى العنصر الأول فى أزمة جيلنا ، أزمة التناقض بين القيم القديمة ، والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولأن هذا العنصر لم يعرف طريقه الى بقية عناصر التراجيديا المعاصرة فى حياة الانسان الحديث بصفة عامة ، والمرحلة التاريخية التى يكتشف فيها الانسان العربى ذاته بصفة خاصة ، لهذين السببين كان الغلاف المحيط بتجربة كوليت هو الغلاف الرومانسى . وهو بلا ريب غلاف يتخلف عن طبيعة مرحلتنا الحضارية الراهنة ، ولكنه يتصل فى عمق بأحد عناصرها من زاوية التناقض الذى أشرت اليه بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، كما يتصل أشد الاتصال بطبيعة النماذج البشرية التى أودعتها المؤلفة عملها الأدبى ، لذلك جاءت « أيام معه » صادقة فنياً الى أبعد حدود الصدق تتميز تجربتها بالأصالة ، وأحداثها بالمعقولية الفنية ، وشخوصها بالاقناع الوجدانى .

الرؤية الرومانسية للحب فى « أيام معه » هى المقدمة الرائعة للرؤية الرومانسية للجنس فى « ليلة واحدة » لذلك لا يصبح الموت حافزاً للضياع ، بل على النقيض حافزاً لاكتشاف الوجود ، ولا يصبح الجنس ملجأ للضياع ، بل تعبيراً ما عن الوجود . تتساءل ريم فى « أيام معه » (ص ١٢٩) : « سأموت يوماً ما دون ارادتى ، كما وجدت دون ارادتى ، فلماذا ، وقد وجدت ، لا أعطى معنى لهذا الوجود » ؟ ولقد حاولت قبل أن

تلتقى بزياد أن تعطى هذا المعنى لوجودها فى العمل والدراسة والفن ، ولكنها عبثاً كان وجودها يكتسب معنى .. « اننى أحاول بجميع الطرق أن أجد معنى لوجودى ، لكننى أكتشف يوما بعد يوم ، أن وجودى تافه ! (ص ٨٦) . والمجتمع من حولها لا يتيح لهذا الوجود معنى أصيلاً نابعاً من لحظتنا الحضارية ذاتها ، وانما يفسح المجال للمعنى الرومانسى فحسب « .. المجتمع الذى يؤثر الدعارة فى الخفاء على الابتسامة الطاهرة علناً » (ص ١٠٨) .

.. وهكذا يغيب الاحساس بالفراغ فى شرقنا العربى فى باطن الضياع الرومانسى القريب من المرض النفسى « .. ان الفراغ مرض شرقنا بكامله .. هو مرضى ، هو مرض كل فتاة ، كل امرأة مرهفة الحس ، يكتب لها أن تحيا فى هذه البقعة من الأرض ! » (ص ١٢٦) . وعندئذ تكون السعادة فى وجود زياد ، لحظات قصار يتوقف فيها الملل مؤقتاً ، وينهار فيها الفراغ نسبياً » (ص ١٣٠) . وهو ملل رومانسى فى صميمه ، بعيد تماماً عن أن يقف ندا للملل الأوروبى المعاصر ، هو ملل يصدر عن التصور الرومانسى المغرق فى تضخيم الاحساس والانفعال بالحب ، تضخيماً يبعد به عن أبعاده الحقيقية ، ليقرب من القشور والسطح .. « السيجارة التى دخنتها تركت فى يدى شيئاً منه .. أحسست بنشوة تسرى فى أعصابى ، وأخذت أنش بين الأصابع عن طيف زياد » (ص ١٣٠) . والمجتمع الذى يذيب دعارته فى تمتمات الصلاة ، هذا المجتمع المنافق لا يرتضى لريم أن تعرض حبها للهواء والشمس « .. وفجأة تجسمت أمام ناظرى قصيدة للشاعرة نازك الملائكة : الأخ يقتل أخته ـ غسلاً للعار ـ ثم يذهب الى الحانة ليشرب بين أحضان الغانية الكسلى نخب الشرف المستعاد ! نعم ! الشرف كلمة نتغنى بها ، لا عن عقيدة ، بل عن أنانية وغرور وسخف ! » (ص ١٤٠) .

ان كابوس هذا المجتمع ، هذا المفهوم للشرف ، لا يعرف طريقه الى

خطيبها ألفريد الذى عاش حياته بين جدران أوروبا : « لا .. ان ألفريد يرى فى شخصى الصديقة التى يجب عليها أن ترتدى البنطال ، وتهمل شعرها ، وتبقى رهن اشارته ، فتركب الى جانبه فى سيارته الفخمة .. أو تظل واقفة ، وهو يأخذ صور مشهد من المشاهد .. أو تتسلق معه جبلاً من جبال سورية ! انه يحب مجرد شعوره بوجودى الى جانبه ولا يكترث أبداً لشكلى ، أو عملى ، أو احساسى .. (ص ٤٧) .. وتلك هى الرؤية الرومانسية للضياع الأوروبى .

ولكن هذا المجتمع بعينه ، ينعكس على وجدان الرجل ، الفنان العربى ، على نحو آخر . يقول زياد فى أول مراحل علاقته بريم « الحب عاطفة سخيفة وزائلة . الحب وهم ..! انا لا أحب ! » (ص ٧٣) .. وهذا هو الفارق الحاسم بين جيلين ، هذه هى التسعة عشر عاماً التى تفصل بين زياد وريم .. الرجل يرى فى الحب وهماً ، والمرأة تراه تحقيقاً لوجودها ! تحقيقا لذاتها ، تتحدى به الأرض والسماء والعالم كله .. « زياد .. ما دمت أنت الى جانبى ، أنا أتحدى السماء .. تعال .. اليوم عيدى .. وفى الأعياد يجوز لنا أن نجعل من الحياة العادية حلماً جميلاً .. ومن الأحلام حقيقة .. تعال زياد .. لنُفْنِ الدنيا .. هذه اللحظات ملكى .. وعليل قد قتل مخاوفى .. تعال » (ص ١٥٨) غير أن هذه المسافة الشاسعة بين الجيلين ليست هى التربة الخصبة لازدهار هذا الحب ، انها — بالتأكيد ليست الأرض المنهارة تحت قدمى فرنسواز ساجان التى تتشابك فوقها أذرع المراهقات بأذرع الرجال المسنين . ولكنها — أيضاً — ليست بعد أرضاً حقيقية . انها مجرد ظلال رومانسية يتوهج معها الشعر الأبيض، يبهت فيها الشعر الصارخ بالحياة . وما أن يسطع القليل من أشعة الشمس، حتى يتحول الى مأساة رومانسية « .. كان معى ، يحدثنى ، يدعى حبى ، لكننى لأول مرة ، وأنا معه ، شعرت بنفسى .. وحيدة ..! » (ص ٢٤٨) فاذا حانت احدى اللحظات الفذة فى حياة المرأة الرومانسية ، توهمت فيها امكانية اللقاء « .. ليته شعر بأن هذه اللحظة كانت ملكاً له ، وفهم أن

باستطاعته أن يتصرف بها وبحياتي مثلما يشاء » (ص ٢٧٢) . الا أن اللحظة تموت ، كما يموت الظل ، لأنها لم تكن ولدت أصلاً . وتحاول ناديا أن تكون ضميراً موضوعياً للمأساة ، فتقرر « .. هي قصة الفتاة الشرقية التي لا تعرف شيئاً من الدنيا ، فتنقاد لعاطفتها ، وتصب حياتها في وجود رجل ! الفتاة التي تحب بكل قلبها وروحها وجسدها ، فتعيش حلماً لمدة وجيزة وتستيقظ فجأة ليصدمها الواقع .. الفتاة التي ترى حبيبها كما يصوره لها الخيال ، وعندما يظهر الحبيب على حقيقته تسحقها المفاجأة .. نعم .. قصتك هي قصة شرقنا ، قصة الرجل الذي يعاني الحرمان » (ص ٢٨٠) وتسقط الجملة الأخيرة في وهاد بعيدة عن الضمير الموضوعي الآسن في بحيرات راكدة من القيم القديمة . وكما هتفت لينا في نهاية « أنا أحيا » : « مستقبلي دقائق فارغة » تنشد ريم في نهاية « أيام معه » : « ما أبدع الفراغ » .. ان ضياعها لم يذب في خياناتها اليومية لزياد ، ولنفسها بين أحضان خطيبها الرسمي ــ ألفريد ــ ، ولم يذب في حلوى (الحب) التي تلتذ بامتلاكها ، كي تذيقه «. تذيق الرجل .. مرارة الانتظار ، والقلق ، والجوع !. ويستحيل كياننا الروحي تحت وطأة الرؤية الرومانسية الى كيان مريض ..

ولو أننا تتبعنا خطوات ريم منذ بداية التقائها بزياد ، لأحسسنا أن المؤلفة كانت حريصة للغاية أن تصور هذه الزاوية الرومانسية من حضارتنا بمعزل عن بقية الزوايا الصانعة لهذه الحضارة ، فتجمدت بين يديها كافة الصور والمرئيات في قوالب باهتة لا تستشف جوهر التسلخات الدامية في ضياعنا الايجابي الواثب . لذا تألقت العلاقة بين ريم وزياد في تبيانها أبعاد الزاوية الرومانسية في مرحلتنا التاريخية الراهنة ، ثم خبت هذه العلاقة في اغفالها بقية الأبعاد الخالقة لتلك المرحلة . وكان ذلك هو السبب المباشر في صياغة شخصية ريم وتجربتها مع زياد في اطار تعبيري يفتقد كثيراً من عناصر التوتر والنبض والخفقان التي تشكل النسيج الحي للبناء الروائي الناجح .

ولو أننا رافقنا هذه العناصر فى غيابها عن القصة ، لتعرفنا على طبيعة النظرة الوحيدة الجانب عند كوليت ، والتى تختلف فى نتائجها المفصلة عن نظرة ليلى بعلبكى .

لم ترسم كوليت الشخصية الأولى فى روايتها بحرية الفنان الذى يسعى الى تعمق التجربة التى تخوضها الشخصية . فكانت ريم محصورة فى نطاق نادية ونجوى وليلى والفريد وزياد وجدتها وعمها ، فى حدود الوجه الرومانسى للمأساة الاجتماعية التى يعيشها هؤلاء جميعاً . أى أن هذه الشخصيات أسهمت في تكوين ريم بما يناسب الفكرة الرومانسية المسبقة لدى الكاتبة ، بينما كانت امكانياتها تتيح لها محصولاً أوفر غنى ، اذا هى استخدمت هذه النماذج فى كافة أبعادها الداخلية والخارجية ، بما يضمن الاتساع الرحب فى نظرة كوليت الى شخصيتها الرئيسية فى القصة..

بل ان اختناق هذه الشخصية في الرداء الضيق الذى نسجته لها المؤلفة من قبلات زياد القادمة من شفاه الأخريات ، ونصائح نجوى المقبلة مع هرولتها فى الحياة ، وغرام الفريد المنبثق عن أحضان أوروبا الضائعة .. هذا الرداء الخانق بفتائله الباهته ، كان له التأثير الكبير الضخم على كيان الشخصية الثانية : زياد . فهى لم تعطه فرصة اللقاء الخصب الذى تمنحه حضارتنا المعاصرة للانسان العربى الجديد ، هذا اللقاء المتعدد الجوانب والزوايا والوجوه ، وانما وهبته « ضعف الأنثى » والرغبة فى « الامتلاك الفردى الضيق » والحيلولة دون « مشاركته الحياة العريضة بما تشتمل عليه من عناصر غير الحب ، وان اتصلت به » .. وهبته جانباً واحداً متضخماً من الحياة ، فأورث هذا التضخم ما ندعوه بالوجه الرومانسى .. وحينئذ تضاءلت شخصية زياد ، وانزوى هذا النموذج البشرى فى غياهب الدلالة الرومانسية للمأساة ، وتلاشت ملامحه من وجداننا لأنه لم يحتفر فى أعماقنا مكاناً أصيلاً لمأساته . ذلك أن الكاتبة برؤيتها الموغلة فى الذاتية ،

أهدرت حق هذه الشخصية الثانية فى أن تقدم لنا نفسها بحرية النموذج الفنى ، وبعيداً عن الصورة المماثلة لهذا النموذج فى حياتنا العادية .

ومن ثم كانت أحداث « أيام معه » هى هذه اللقاءات المباشرة بمعانى الحب والجنس والرجل والمرأة ، وغير ذلك مما يجسد مقدمة ممتازة ـ فحسب ـ للرؤية الرومانسية للجنس ، كما تقدمها لنا كوليت فى روايتها الثانية « ليلة واحدة » التى ظهرت عام ١٩٦١ . لذلك ينبغى أن نتجاهل نهاية « أيام معه » ، فنشد خيوطها ـ أو بعض هذه الخيوط على الأقل ـ الى أصدقائنا الجدد : رشا وسليم وجورج وكمال .

رشا ليست الوجه الآخر لريم ، كما قال بعض النقاد ، وانما هى الامتداد الطبيعى لها . الامتداد المتمثل لكافة الخصائص الأساسية فى شخصية ريم . وحقاً تختلف تجربة رشا من حيث التفاصيل الدقيقة فى المناخ الاجتماعى والبيئة النفسية ، ولكنها تلتقى بعد ذلك فى الخطوط العامة ، بل وفى نوعية الدقائق التفصيلية ، وان تباينت فى المظهر السطحى . تزوجت رشا من رجل يكبرها فى السن ، بعيد عنها تماماً فى كل شىء .. « .. فى هذه السنوات كنت أعرف سبب بكائى .. الفراغ ! » (ص ٣٨) حاولت قتل الفراغ بالقراءة والدرس ، فلم توفق ، لأن فراغها لم يكن حيزاً فى المكان أو الزمان ، بل فى النفس الظامئة الى تحقيق وجودها ، كان فراغها ضياعاً . ثم هى تسافر الى باريس ، فربما كان الطفل ، هذا الرجاء المقبل مع الطبيب ، ربما بدد ضياعها . وفى القطار الى باريس ، تصور كوليت الحضارة الأوروبية من زاوية العلاقة بين الرجل والمرأة .. الا أن لقاءها بكميل ـ أو كمال ـ ليس لقاء بين المرأة العربية والحضارة الأوروبية .. انه لقاء بينها وبين مرآتها الرومانسية : « كنت فقط هائمة فى سمرته فقد كنت أرى فى سمرته .. بلادى » (ص ٥٠) كما كانت ترى فيه شيئاً آخر ، ترى تطلعاتها الى المجهول ، عندما كان يصلبها الأرق ، فتتقلب الساعات تلو الساعات على فراشها مسهدة : « أفكر فى

الحياة كلها ، وفي لا شيء .. وأبحث في مخيلتي عبثاً .. عن ذكرى حلوة مفقودة .. وعن أمل مشع مجهول .. وعن لا شيء » (ص ٥١) . أما احساسها بالضعف الأنثوى ازاء قوة الرجل ، فتجسمه لنا طبيعة الأزمة العاطفية التى تجتازها على المستويين : النظرى والتطبيقى معاً . فى المستوى الأول « فى اللاشعور صور لى خيالى الشرقى الواسع أننى أنثى ضعيفة يدللها رجلها القوى » (ص ٧١) وفى المستوى الآخر ، يهتز بها القطار » .. فالتوت قدمى وشعرت بأننى أفقد توازنى وأهوى الى الخلف .. وعوضاً عن أن تتلقانى الأرض وجدت سنداً فى صدر قوى ثابت » (ص ٧٣) .

ولقد عالجت الكاتبة ، الجوهر الرومانسى للأزمة ، فى اطار رومانسى أيضاً وان أتسم بالرمزية . فالقطار من حيث المكان ، والليلة الواحدة من حيث الزمان ، يبدوان كحلم من أغوار الف ليلة وليلة ، كما عبر كمال نفسه . ولولا رومانسية الأسلوب المفرطة التى هشمت الصور التعبيرية على صخرة الأنغام المنسابة انسياباً تلقائيا بلا ضابط فنى ، ولولا اصرار المؤلفة - بوعى أو بغير وعى - على تذويب الكيان الذاتى للشخصية والحدث فى متاهات التحليل النفسى ، لجاء البناء الروائى ممتازاً . لأن هذا التحليل كان يمكن أن يجيء عنصراً مترابطاً مع بقية العناصر المكونة للشخصية ، وليس عاملاً مذيباً لمعالمها .

وصلت رشا الى باريس ، برفقة كمال وجورج . وقبل أن تصل تكاشفت « الحبّ » معه .. مع « الحلم » .. مع الرجل الذى التقت به فى لياليها المسهدة الطويلة عبر الخيال! لياليها التى كانت تؤرق حياتها « كشجرة لم تعش الا فى فصل الخريف » (ص ١١١) .. لقد رأت فى كمال صدى شعور جميل بأن هناك انساناً « يهتم بها » ، أن هناك انساناً « يتحمل مسئوليتها لذا أحست بسعادة طاغية حينما انفردت به فى المقهى « لأننى كنت اتمنى دائماً أن أشعر بأننى أنثى .. ومن طبيعة الأنثى أن تضعف » (ص ١٤٣) هذا الضعف الذى أومأت اليه فى اهتزازة القطار ،

تعود الى تأكيده فى شوارع باريس عندما انزلقت قدمها وكادت تسقط بين عجلات السيارة .. « وقبل أن أفكر فى أى شيء كان قد شدنى بسرعة الى الوراء . فالتفت . لأرتطم بصـدره . وأتسـمر بين ذراعيـه . خائفـة . ضعيفة . راضية » (ص ١٤٥) . « وبقينا لحظات ضائعين فى الهدوء حتى ضاع الهدوء فى تأوهات نظراتنا » (ص ١٤٦) ورشا هى لينا وعايده ــ فى أنا احيا والآلهة الممسوخة ــ وريم ــ فى أيام معـه ــ هى الفتـاة التى تستشعر الوحدة ومرارة الغربة فى غيبة الحبيب المجهول الذى عاد .. « بلى .. لقد قضيت عمرى وحيدة ، ولكن وحدتى الآن معناها أنه ليس الى جانبى » (ص ١٥٣) .. ومن ثم تتسـاءل مع لينـا وعايده وريم : « لماذا أحرمه وأحرم نفسى من لحظات لا يجـود بها الزمان الا مرة واحدة ؟. أين الهدف الذى عشت له طيلة حياتى كى أضحى له الآن بسعادة لحظة ؟ » (ص ١٥٥) .. لقد عاشت حيـاتها فى الماضى ــ القـريب والبعيد ــ كقطعة أثاث ، تحجرت أنوثتها فأضحت « لعبة البيت » بين يدى الرجل ، لم يكن ثمة ما يبهرها فى هذا الوجود الميت .. أما الآن ، أما فى هذه اللحظة الفذة فى حياة المرأة ، فان العالم كله يصبح شيئاً جديداً فى عينيها . العالم الكبير، وعالمها الخاص ، بل الأكثر خصوبة من أى شيء آخر فى وجودها كله .. العالم الذى كشف عنه الغطاء مشهد الرجل الأبيض فى مسرح الليدو ، وهو يجنى ثمار اهماله لزوجته فى استقبالها الحـار للرجل الأسـود بين أحضانها . هو العالم الذى كان مصـلوباً فى أحلامها ، فوق صليب كبير أسود ، ما ان وقع بصرها عليه فى احدى علب الليل حتى « ارتجفت .. وعدت مسرعة أقطع حلبة الرقص لأبحث عن كمال .. واذا به أمامى .. يفتح لى ذراعيه .. وشعرت فى تلك اللحظة أن هاتين الكتفين هما السور الوحيد الذى يحيط بكيانى .. وأن لا حياة لى الا فى داخله » (ص ١٨٣) .. « ومشيت الى جانب كمال راضية .. ولم أهتم الى أين كان يقودنى .. ففى تلك اللحظة كنت مستعدة أن أتبع كمال حتى آخر الدنيا » (١٨٤).

وقد مضت معه بالفعل حتى « آخر الدنيا » فلم تعتبر وجودها معه في غرفة واحدة حادثاً غريباً ، اذ بدا لها الأمر طبيعياً للغاية ، هي التي كانت تحس نفسها دائماً « غريبة » في غرفة نومها .. في غرفة الزوج : « .. وفي صمت الليل ، كانت ذراعان قويتان تزنران سمرة سكرى بأمل العطاء .. ويتمزق السكون فجأة ، بحشرجة حذاء ارتطم بالأرض ، وبتنهدات قضبان سرير حديدية .. وينطوى الليل على طيفين احتواهما الدفء فوحدهما في خيال واحد .. ترنح طرباً .. واحترق شوقاً .. وذاب همهمة وأنيناً » (ص١٨٩، ١٩٠) .. هكذا أتاحت لها اللحظة الفذة في حيـاة المرأة ، أن تفتح لهـا أقرب العوالم الى نفســها على مصراعيه « لأول مرة في حياتي .فهمت قيمة جسدى .. لأول مرة فهمت أن هذا الجسد ليس فقط أداة .. ليس فقط غديراً بارداً ينهل منه عطشان .. فيطفىء رغبته ويروى شهوته ويسرق منه لذة مؤقتة ! لأول مرة فهمت أن جســدى دنيا .جميلة يصل اليها من استطاع أن يسبر أغوار نفسى ، فتغمره بالدفء وتغرقه بالحنان .. وتنثر تحت أقدامه الأزاهير .. وتمنحه شيئاً أسمى من اللذة وأغلى من الفرح وأعذب من النشوة .. نعم ، فهمت أن هذا الصنم ـ جسدها ـ يستطيع أن يكون نبعاً يفيض حناناً وحباً .. ويستطيع أن يمنح .. السعادة » (ص١٩٢) .. واذا كانت منحت جسدها لأول عابر سبيل الى باريس ، فلأنها وهبته نفســها .. « ونفسى أغلى من كتلة لحم صاغتها الطبيعــة بشــكل امرأة » (ص ١٩٧) .

هنا .. هنا بالتحديد تتمزق كافة الخيوط بين ليلى بعلبكي وكوليت ، وتنهار المقدمة الرائعة في « أيام معه » على أعتاب « ليلة واحدة » .. فقد تبلورت الأزمة بكاملها عند الكاتبة في تجربة المرأة الجـديدة مع الرجل الشرقي ، في الصراع بين العلاقات الانسانية الجديدة ، والقيم الاقطاعية القديمة وهي ـ كما سبق أن كررت ـ زاوية واحـدة في تركيب أزمتنا الحضارية المعاصرة ، وتشريحها على هذا النحو المعتزل يفصل ما بيننا وبينها

من صلات ، ويهدر القيمة الحقيقية لأزمتنا وضياعنا ويشل امكانيات الصدق الفني من التمدد في ثناياها .. بل هي تنعكس بشكل حاد على البناء الروائي في أكثر من اتجاه : فالحوار يندرج تحت باب الشعر المنثور بصورة تبتعد به عن القالب الروائي ومستلزماته التعبيرية الأخرى كالصورة والسرد التحليلي - لا الشعرى - وتنوع المشاهد . والمونولوج عبارة عن مناقشات ذهنية وخواطر مترابطة أفقدت الشخصية الأولى مميزات التكوين الحي الذي يدع من المونولوج الداخلي انسياباً ذاتيا وتدفقاً نفسياً بلا ضابط ذهني سوى الضوابط الفنية . ثم الاعتماد المطلق على ذاتية الرؤية الفنية ، أدت الى الانحراف بشخصية كميل الى صورة مزيفة للانسان الأوروبي - فضلاً عن الفرنسي - المعاصر ، كما أحالت شخصية سليم الى ملامح باهتة لانسان لا نقتنع به كشخصية فنية . والعلاقة الجنسية كادت تكون تعبيراً مخلصاً عن أزمة « الضياع » عند المرأة العربية المعاصرة ، لولا الرؤيا الرومانسية للجنس التي أغلقت الطريق على التصادم المنتظر بين المرحلتين الحضاريتين في بلادنا وأوروبا ، فتوهمت رجلاً أوروبياً عربياً رومانسياً يبدد ضياع المرأة العربية في ليلة واحدة !! ولم ينجح استخدامها لمشهد من المرح وحلم الصليب الكبير الأسود ، استخداماً رمزياً على الاطلاق . ان مأساة الرجل الأبيض والزنجي والزوجة الضائعة بين الاثنين ، والمأساة التي يوجزها اللون الأحمر والصليب الأسود ، كلاهما يعبران عن التراجيديا الأوروبية ، الأمر الذي فوت الفرصة على الكاتبة في استخدامها ، بل جعل من ذكرهما افتعالاً للجو المأساوي وابتعاداً عن الجو الرومانسي .

والجزء الأخير في القصة ، مناقشة حامية مع الذات - بين رشا وذاتها - لوضع نهاية الدراما ، ولا تلبث أن تعتزم السفر ، فتنزلق قدمها - وهي ضائعة بلا كمال ولا سليم ولا أحد - فتلفظ أنفاسها الأخيرة في المستشفى. هل هي أنفاس الخيانة ؟ كلا . « .. لم تخن ! بل اكتشفت معنى في حياتها

.. معنى ضائعاً كان يجب أن تكتشفه فى يوم من الأيام .. معنى سوف يشع على واحات خيالها وذاكرتها ولو أنه لا يشكل سوى طريق مسدودة ! » (ص ٢١٨) لقد سد الطريق من قبل فى وجه لينا « أنا أحيا » وها هو ذا يسد ثانية فى وجه رشا « لأن الحلم مهما كان رائعاً لا يستطيع أن يكون سنداً للمرأة ! ستعود .. ستعود الى بيتها (٢٢١) ولكن الموت ــ فى أعماق لا وعيها ــ أهون من البيت ، أهون من حياة لا تحياها ، فتسبل أهدابها ، وهى تتمتم « ما فائدة السنين .. كانت حياتى ، كل حياتى ، ليلة واحدة » (ص ٢٣٥) .

والنهاية فى « ليلة واحدة » هى القصة . وهى تؤكد أن المؤلفة بلغت ذروة المعاناة النفسية لضياع المرأة العربية . ولكنها تؤكد أيضاً زيغ نظرتها الفنية ، فجاءت القصة مبتورة فنياً ، بلا نهاية حقيقية . ان حيرة البطلة بصدد الخاتمة ليست نهاية ، وموتها ليس نهاية .. انها تعبيرات مختلفة عن فقدان الاتجاه الفنى والفلسفى عند الكاتبة . تماماً ، كما جاءت العلاقة الجنسية تعبيراً تائهاً عن دلالة مفقودة .

كانت « أيام معه » المقدمة التمهيدية لـ « ليلة واحدة » .. بمعنى أن البناء الروائى فى القصة الأولى لم يتضمن الكلمة الأخيرة فى محنة الضياع التى تعانيها المؤلفة ، وأقبلت القصة الثانية لتقول هذه الكلمة ، ففشلت فشلاً ذريعاً . ورغم أنها استخدمت الحيز المكانى والزمانى استخداماً رائعاً يبعد بها عن الاتهام بالافتعال ــ فالقطار والليلة الواحدة حيلتان فنيتان بارعتان للتركيز والتكثيف ــ الا أن التطرف فى الأسلوب الشعرى واهمال بقية الوسائل التعبيرية ، أفسد التركيز الفنى ، وجعل منه شيئاً قريباً من اعترافات مريض أمام طبيب نفسانى . وكان من الممكن أن يكون (الجنس) تعبيراً ثنائياً عن ضياع الأنسان الأوروبى المعاصر ، وجراح المرأة العربية ، مع تمييز حاسم بين الضياعين . لوحة رومانسية واحدة . فجاء الجنس

مقحماً على معنى الضياع وان لم يكن مقحماً على لقـاء عـابر بين رجـل وامرأة .

وحان لنا أن نلتقى بأدبية القاهرة .. صوفى عبد الله . وهى كاتبـة تنتمى الى جيل مختلف نسـبياً عن جيـل ليلى وكوليت ، الجيـل الأدبى والزمنى معاً . ولكنها تستظل معهما بمأساة عصر واحد ، ومرحلة حضارية واحدة ، وبيئة مشتركة السمات . بل ان أسبقية جيلها على جيل الكاتبتين السورية واللبنانية ، لا يحدد خطاً حاسـماً بين الجيلين ، وانما تتشـابك معالمهما لدرجة كبيرة . ولا يبقى بعدئذ سـوى اختلاف المسـتوى الفنى ، لطول عهد صوفى بممارسـة التعبير الأدبى بصفة عامة ، والكتابة القصصية بصفة خاصة ، وطرح موضوع العـلاقة بين الرجل والمـرأة فى مجتمعنا بصفة أخص ..

واذا كانت صوفى قد أرخت للمرحلة الحرجة فى حياة جيلها من قبل فى روايتها الأولى « دموع التوبة » ـ عام ١٩٥٩ ـ الا أن قصتها الطويلة الثانية « لعنة الجسد » التى صدرت فى التاريخ نفسه ، تحيط بأزمة المرأة المصرية احاطة أكثر شـمولاً ، وان جـاءت « عاصفة فى قلب » ـ عـام ١٩٦٢ ـ أكثر نضجاً واكتمالاً .

وصوفى ظلت تكتب القصة القصيرة ، منذ بدأت حياتها الأدبية الى الآن . وفى مجمـوعاتها « كلهن عيوشة » و « بقـايا رجـل » و « نصف امرأة » نلمح اشارات عديدة الى ضياع المرأة العربية فى مصر ، ولكنـا نخفق تماماً فى محاولة العثور على معنى الضياع أو دلالته فيما يصل اليه من علاقات جنسية مشوهة أو سوية . ذلك أن الطاقة الفنية عند صوفى ـ كما أعتقد ـ تسلك طريقها الى القالب الروائى أكثر سهولة ويسراً من القصة القصيرة . لهذا نرافق الكاتبة المصرية فى روايتها « لعنة الجسد » لأنهـا تمثل محاولتها الأولى ـ كما قلت ـ فى الاحاطة الشـاملة بجوهر الأزمة الضاربة بين جوانح المرأة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية .

فى مصر كاتبات كثيرات ممـن تعرضن لتلك الأزمة على مسـتويات مختلفة من العمق والاجادة والشجاعة الفنية . وربما كان منهن من يتفوق على صوفى فى جانب أو آخر ، ولكن تجـربة صوفى التى توجتها قصتها الأخيرة « عاصفة فى قلب » تتميز بما دعوته منذ قليل بالاحاطة الشاملة . لذا أقرر أن اختيارى لأعمال هذه الكاتبة مادة لهذه الدراسة ، كان وفقاً لمفهومى ذاك فحسب . بل ان اختيارى لعملين بالذات هما لعنـة الجسـد وعاصفة فى قلب ــ تم طبقاً لذاك المفهوم بالتحـديد ، ولنبدأ جولتنـا مع القصة الأولى .

من الملامح البارزة فى الأدب الروائى عند صوفى أنها تتناول مشكلة المرأة وأزمة الجنس كقضية مستقلة بذاتها ، لا كظاهرة عرضية عابرة .. بمعنى أنها لا تمس هذا الموضوع كجزئية متداخلة مع جزئيات أخرى فى شريحة اجتماعية . تكتفى الكاتبة بتصويرها ككل .. بل هى تتناول هذه الجزئية بالذات وتنضو عنها ثيابها من العناصر المتشابكة معها ، وتتفرغ نهائياً لهذه القضية فى جميع أبعادها . والميزة الأساسية لذلك المنهج هى الوضوح التام فى عرض الأزمة ، والتكامل فى الالمام بأطرافها المتناثرة ، والتعمق فى استخلاص النتائج . الا أن المبالغة فى استخدام ذلك المنهج أيضاً ، تقطع الصلة بين العمل الفنى والبيئة الاجتماعية فى مدلولها الكبير .

وفى « لعنة الجسد » طغت هذه المبالغة على كافة المزايا السابقة ، فلم تضع ايدينا على همزة الوصل العميقة بين هدى وابنها وزوجها وعشاقها وبين الحياة . رغم بشاعة المأساة الانسانية التى تحياها هذه النماذج جميعها . حتى أن بعضاً من النقاد ، صرح بأنها الترجمة العـربية لمأسـاة أوديب ، بوحى من اطارها الذى نسجته المؤلفة من فتى مدلل ينشأ فى أسرة متوسطة على أن امه قد ماتت . ثم يرتبط فيما بعد بامـرأة « محترفة » فى المدينـة ارتبـاطاً جنسـياً . ويفاجأ الجميع بأن المـرأة هى أم الصبى . كانت تلك الأحداث مجرد اطار تراجيدى للقصة التى تبدأ فى واقع الأمر مع هذه

الأم حين كانت طفلة مات أبواها ، وتكفل عمهـا بتربيتها .. ثم زفها الى أحضان أقرب رجل يتزين بالثراء ووقار السن . وتجتاز الطفلة الجميلة تجربتها في رضا أول الأمر ، ولكنها ما أن تكبر وتشاهد الأسطى الشاب سائق عربة زوجها حتى يجـرفها تيار حبـه وحنانه الى الفراش ، وكان الفراش تتويجاً لمقدمات كثيرة من الغزل الصريح وغير الصريح ، مما نقله السفرجى ومربية الطفل الوليد حديثاً الى الزوج . وحينئذ جاء اكتشافه لهما فوق الفراش أمراً طبيعياً ، قذف بهما الى الشارع ، الى غرفة صغيرة بأحد الأحياء الشعبية يسكنها الأسطى مع أحد زملائه . غير أن الأحداث لا تلبث أن تفجع المرأة الصغيرة فى حبها الأول ، اذ يقبض على عشيقها فى قضية مخدرات ويرحل الى السجن .. وترحل هى الى الشارع تبيع الشىء الوحيد الذى تمتلكه لمن يشترى . وقد أصابت من عملية البيع والشراء هذه ثروة معقولة تمكنت بها أن تؤسس فيلا صغيرة لاستقبال الزبائن فى مستوى خاص .

التقت مأسـاة هـدى مع مأسـاة الصبى الذى طرق بابها يوماً على استحياء . ومأساته نابعة من طبيعة الحياة الاجتماعية التى يعيشـها فى ظل وارف من تلبية رغباته على طريقة « شـبيك لبيك ، عبدك بين يديك » . ولكن الشىء الواحد الذى لم يستطع السـاحر ــ او الأب والخدم ــ ان يأتوا له به هو الأم ، فعاش عمره الصغير يعانى ذلك الحرمان المجهول . وكذلك كانت هدى تهفو الى صغيرها الذى لم تره منذ سنوات طويلة ، فكان لقاؤهما هو لقاء الحرمان والحنين الى عاطفة مجهولة أقرب الى عواطف البنوة والأمومة . وعاشا معاً أجمل لحظات عمـرهما ، وهى تفيض بهذه العاطفة الجياشة بقلب « الأم » العاشـقة ، و « الابن » العاشق . حتى اذا انتويا الوصال الدائم فى عش الزوجية ، ودهمهما الأب فى أحد شوارع القاهرة ، وكانت هى المأساة فى رأى بعض النقـاد . أما أنا فلست أرى فى ذلك كله الا اطاراً للمأساة الكامنة فى تجـربة المرأة مع الحيـاة من

جهة ، وتجربة الشاب من جهة أخرى . أما همـزة الوصل التراجيدى بينهما ـ التى أوهمت ناقداً أو أكثر بأنهـا عقـدة أوديب ـ فانها لا تعدو كونها . قالباً غير موفق للتراجيديا الحقيقيـة . غاب هذا التوفيق لانعـدام الصلة بين عناصر ذلك القالب ، وطبيعة المجتمع المصرى . وهذا ما أسميته منذ قليل بالمبالغة فى عزل عناصر القضية التى تتناولها الكاتبة بالتعبير الفنى عن بقية العناصر الاجتماعية فى الحياة . وطغيـان هذه المبالغة على حساب الاستماتة الوجدانية من المتلقى للأثر الفنى .

ولا شك أنه ينبغى أن تظل هناك مسافة موضوعية بين الفن والحياة ، ليبقى للفن ذلك التمايز النوعى الذى يختلف به عن خصائص النشاطات الأخرى فى الواقع ، وليبقى للحياة نفسها طبيعتهـا المسـتقلة . وهذا يتيح للفنان حريته النسبية فى صياغة وجدانه وقضاياه وأفكاره على نحو ، ربما يغاير ما هو عليه فى واقع حياتنا اليومية من حيث المطابقة الفوتوغرافيـة لا من حيث القوانين الضـابطة لحـركة الطبيعـة والمجتمع . الا أن هذا الاستقلال النسبى للفن لا يعفيه مطلقاً من اقامة الجسور التى تربط بينه وبيننا ، ولو كانت جسوراً رمزية .

لهذا لست أرى شبح المأساة فى رحيل الفتى الى مستشفى الأمراض العقلية ، فانتحاره حرقاً بغـرفة الطبيب بعد ذلك . كلا .. ان هذا الشبح يلاحقنى فى (العلاج) الذى قررته الأسرة ، عندما لاحظت تغيراً طارئاً على سلوكه بأن (يتزوج) . ثم اصطدم بالمأسـاة وجهـاً لوجه ، فى الهدير الصـاخب الذى اصطرع فى أمعـائه من جـديد « .. واختلطت أمامى المرئيات ، ومعالم الأشياء والأشخاص وهالنى منظر الغرفة ملآنة بالنسـاء الماجنات ينظرن الى من كل فج وصوب يراوغننى بشتى الألاعيب والموبقات .. ورأيت بينهن أمى وعروسى .. وسمعت طنينـاً خارجاً من افواههـن جميعاً كفحيح الأفاعى يرددن وأصابعهن تشير الى زوجتى فى صوت واحد

رتيب : « هذه أختك بنت أمك لا تقربها .. هذه أختك بنت أمك لا تقربها وانقلبت الأشياء أمامى رأساً على عقب .. وهجمت بكل ما أوتيت من قوة وغضب على عروسى وأطبقت بأصابعى الجهنمية على عنقها ، ولم أتركها الا جثة هامدة » (ص ١٦٦) .

هل نقول مع آخرين ان أوديب المصرى تطور عن جده اليونانى ، فقتل أمه فى صورة عروسه ، ثم اغتال عقله ومات مجنوناً ؟ لو قلنا ذلك، لنجحنا ــ الى حد ما ــ فى تفسير القشرة الخارجية للمأساة ، ولعجزنا عن سبر أغوار المأساة نفسها . فلعل عشق الصبى فى المجتمع العربى للمرأة التى تكبره هى الظاهرة الطبيعية ــ لا الأوديبية ــ فى تكوين النفسية المصرية منذ وقت غير قصير على خلاف الظاهرة الأوروبية القائلة بعشق الفتاة للرجال من سن أبيها .

هذه الظاهرة التى اختلط أمرها على نقادنا ، لاختلاط أمرها على كاتبتها من قبل فيما اختارته لها من بناء تعبيرى غير مناسب ، هى جوهر « لعنة الجسد » . وقد تمثلت جناية البناء التعبيرى على هذا الجوهر فى هروب المؤلفة من استغلال القالب الروائى الذى أتاح لجميع الشخصيات أن تصوغ وجهة نظرها فى الكارثة . دون أن تحاول سوفى أن تستبعد المشاهد المتفق عليها بين كافة وجهات النظر ، وتحل مكانها تشريحاً دقيقاً للضمير « المتكلم » من خلال كلماته نفسها .. حينئذ كانت الشخصيات تكتسب أصالة التكوين الحى ، والتجربة تزداد عمقاً فى وجداننا ، والأحداث تنفر من أية تفسيرات سطحية . و « لعنة الجسد » لا تعنى أساساً بمشكلة الفقر الذى يدفع الفتاة الفقيرة الجميلة الى أحضان الثرى العجوز ولا تقصد الى تأكيد استحالة « الاستقرار العاطفى » بين المستوى الطبقى الذى ارتفعت اليه هدى ، والمستوى الحضيضى الذى هوى اليه الأسطى العشيق ، ولا تستهدف القول بأن الأزمات العاطفية والاقتصادية هى البئر العميقة التى تستريح فى قاعها التماثيل المحيطة والهياكل البشرية

ممن نسميهم بالمنحرفين والمحترفين والقوادين والمومسات . ان لعنة الجسد لا ترمى الى هذه الأهداف منفردة أو مجتمعة ، وان اشتملت عليها كعناصر ثانوية متفرعة عن الأزمة الكبرى التى تضع فيها المـرأة البرجوازية بين الفراغ المترف والمعنى الأجوف للجنس الذى ينتقل بها من أنياب الأسطى « السائق » الى الأسطى « الحلاق » الى كل من تقوده غريزته وتقوده الى فيللتها الصغيرة السابقة ، أو من تقوده غرابته وتفاهته الى فيللتها الراهنة .. هذه الأزمة الكبرى التى يرتبط بطرفهـا الآخـر شـاب أنهكت قواه الوجدانية ظروف البيت الفارغ من أية قيمة انسانية مالئة لهذا الوجدان ، فراح يلتقط تلك القيم من الشارع الفارغ ايضاً من أية حلول جزئية أو متكاملة لأزمة وجدانه ، فيبحث عن نفسه بين ذراعين أصلب عوداً من ذراعيه ، فاذا بهما من طينة رخوة ضائعة ، فيضيع معها الى آخر نقطة دم فى أعصابه المتشنجة على عنق عروسه ، ويضيع معها الى آخر ذرة تائهة فى كيانه المحترق بغرفة طبيب مستشفى الأمراض العقلية .

هذه الأزمة الكبرى التى لفظت أنفاسها بين أنياب الاطار الأوديبى فاختنقت أبعادها وذابت كينونتها التراجيدية فى وهج الدخان المتصاعد من الاختيار السريع للشخصيات ، والتصوير الخاطف للأحـداث ، والمرور العابر على التجربة الرئيسية فى القصة ، وكأنها عنصر بسـيط مغرق فى العادية .. وليست مركزاً للمأسـاة . هذه الأزمة الكبرى ، أتاحت لهـا الكاتبة فرصة رائعة لتجسيدها فى صـورة أعمق .. فى روايتهـا الأخيرة « عاصفة فى قلب » .

بطلة القصة سيدة على الحافة الحادة بين نهاية الثلاثين وبداية الحلقة الرابعة من العمر . يتفانى زوجها فى حبها وتحريرها تفانياً مطلقاً . وتبادل هى زوجها الحب ، وتترجم حريتها الى حياة ثنائية بين زوجها الذى يشبع وجدانها وحواسها اشباعاً تاماً ، وبقية الرجال الذين تستهويهم، ويستهويها مداعبة أوتار قلوبهم فحسب . يستسلم قلب شاب فى عمر ابنها الذى مات

طفلا لمداعباتها فيهيم بها هياماً طاغياً تستسلم له لحظة .. ثم تهرب في اللحظة التالية الى الزوج الذى يمتلك حياتها كلها ، بعد أن تلوثت هذه الحياة بثلاثة ندوب فى صدغها الأيسر استجابت لثلاث ضربات من السكين التى ذبحت قلب الفتى وأدمت وجهها ، بل بقية عمرها بعد ذلك .

والحياة الثنائية عند « أميره » لا تصوغ شخصية مزدوجة لها . وانما هى ترجمة فنية للفراغ ـ الزمانى ـ الذى تشتمل عليه حياتها البرجوازية. ان الآخر فى حياتها ليس عشيقاً ، لأنها تعشق زوجها . انه لعبتها الجديدة التى تضيع بها الوقت فتقتل الرتابة والملل ، ومن ثم تشعر بما تدعوه السعادة « كانت أقصى فترات سعادتى هى التى أعيش فيها حياة مزدوجة » (ص ٦٢) .. على أن علاقتها باللعبة الجديدة ، تتخذ مساراً آخر مع خورشيد . ان الكاتبة تصور وجهه على نحو طفولى غارق فى البراءة والقرابة من وجه الطفل المتوفى لأميرة ، بل هى تميت هذا الطفل قبل أن تبدأ القصة حتى تبرر مسلك أميرة « الأمومى » نحو خورشيد فى بادىء الأمر .. ولكنها لا تلبث أن تجعل من هذه العلاقة تجربة جديدة تخوضها المرأة الثلاثينية والفتى العشرينى فى اطار من الفراغ البرجوازى فى حياة المرأة ، والفن الموسيقى الذى تحاول أن تملأ به هذا الفراغ عند الشاب .. عند الرجل وليس الطفل . الرجل الذى مال برأسه ميلاً على البيانو ، ميلاً شديداً الى الأمام حتى اختفى وجهه فى صدره وانكشف قميصه الأبيض من خلف عن جزء من ظهره « .. فلمحت عيناى شعرات طويلة نابتة فى ظهره . وأخذت بمنظر هذا الجسم الفتى الذى يدل على عنفوان رجل مكتمل الرجولة. وتحولت عيناى بسرعة الى ساعديه القويين المفتولين المكسوين بشعر كثيف أصفر اللون . فتحركت فى أعماقى ثورة رغبة حارة دفعت الدم قانياً الى وجنتى ولمعت عيناى ببريق ثاقب .. » (ص ٧١). وهى لا تعى سراً لذلك التطور الغريب فى علاقتها بخورشيد « .. ولو أننى استطعت أن أفهم نفسى لكان من الجائز أن أتغلب على اندفاعاتى وأقمعها »

(٧٤) . وفهم النفس هنا ، ليس تفكيراً فلسفياً تناقش به دعوة سقراط ، وانما هي الوعي بالذات وعياً صحيحاً ، وعياً داخليـاً بمعنى وجودها .. الوجود العريان أمام النفس الذى لا يستتر خلف أردية النفاق الاجتماعية، كما استترت تلك الفتاة التي التقت بخورشيد في احدى الحفلات ، وعندما حاول أن يقبلها فخوراً صفعته أمام الجميع ، ثم عادت اليه ، على انفراد - تقول « لو أنك فعلت ذلك معي بعيداً عن الأنظار ، لما اضطررت الى هذا التصرف معك . ولكنك تعمدت أن تقبلني أمام الناس ، وأنا معروفة بينهم بالاستقامة وحسن السلوك » (ص ٩٣) .

الفراغ - الزّماني - في حياة أميرة ، ليس عدد الساعات التي تقضيها بلا عمـل ، ان هذا الفراغ هو المظهر الخارجي لفراغهـا الحقيقي ، الذى تستشعره في أكثر أوقاتهـا ازدحاماً . في زفاف ابنة احدى صـديقاتها ، تتلقى القبلات من كل صوب « .. وفراغ بارد في أعماقي » .. ثم تذهب وتجيء ، وصديقة عمرها تدعوها اللحظة بعد اللحظة لتشاورها فيما تفعل « .. وازداد فراغي البارد في أعمـاقي » .. ودعـاها الجميع الى العزف ، والموسيقى تشغل جزءاً من حياتهـا اليوميـة ، ولكن « .. في هذه اللحظة استولى الفراغ البارد على أعماقي كلها » .

الفراغ البارد في الأعمـاق شيء مختلف عن الفـراغ العـادى في الزمان ، اختلاف المظهر عن الجوهر ، وان اتصل كلاهما في نقطة واحدة هي ذروة الضياع الذى تعانيه في وجود الزوج المتحرر الذى تهواه وغياب «اللعبة» التي لم تعد لعبته واستمرار السأم كمطرقة حادة تنهب وجودها مع عوني الزوج الذى « اعتادته » وأدمنت اعتياده .. « وقبلني على صفحة خدى كما توقعت أن يقبلني والبشر يتألق في محياه كتألق الشمس في الضحى : فيه حرارة . ولكن لا يكاد يلتفت اليه السائر فيه لأنه تألق معاد كتألق كل يوم (ص ١١٥) . ذلك أن « شيئاً في أعماقي ظل ثابتاً لا ينزلق ولا يجرى معي .. كالنقطة البـاردة ، التي لا تكترث لما أفعل » (١١٧)

.. هذه النقطة الباردة هي نقطة انطلاق الازدواجية في حياة أميرة : « أحب عوني . أحبه . لا أحيا بدونه . ولكن لا بد لي أن أحيا وأمارس الحيـاة التي وهبني اياها » (١١٩) . هذه الحياة المختلفة كيفياً عن الحياة الحشرية التي يعيشها الآخرون ، كما صورتهم المؤلفة في زفاف ابنة الصديقة ، حين عقدت بعضهن « مؤتمراً صحفياً » حول العريس ووالده :

« ـ انه قريب عهد بالتلمذة ، ٢٣ سنة يا حبيبتي . وهل يصلح مثله لحياة الزواج ؟

ـ ولماذا لا يصلح وأبوه ثري ؟

ثم خفضت المتكلمة صوتها حتى صار كالفحيح :

ـ ألم ترى عينيه تتحركان باستمرار وهو يفتـل شـاربه الكث فلا تفارقان أم العروس حيثما كانت ؟ رجل وسيم ملء ثيابه .. سلبته المرأة عقله ومن أجل عينيها خطب ابنتها لابنه الوحيد » (١٠٦) .

والابن الوحيد يصرح في حديث « صحفي » آخر « والدي كان يقول لي لا بد أن أزوجك فور تخرجك . فأنا وحيد ليس لي أخوة. وأنت ولد وحيد ليس لك اخوة . وأريد أن أراك وقد ملأت علي البيت بالأولاد » (ص ١٠٧) .

ومن زاوية أخرى تلتقط الفنانة هذه الصورة في كازينو جلست به أميرة ، وطلبت كوباً من عصير الليمون المركز « .. وخلى الساقي بيني وبين الشمس ، فرحت أتفرس فيمن حولي من أزواج العاشقين . ولفت نظري صغر سن الفتيات وتقدم عشاقهن في السن نسبياً . وفي ركن بعيد رأيت امرأة في مثل سني أو أكبر قليـلاً ومعها طالب حديث السن .. ولكن كلا . هذا الشاب ثمرة لم تنضج ، الا أن التعفن نفـذ الى باطنها . فنظراته الى هذه المرأة نظرات خبيثة ، لا تنطق بالتجربة فقط ولكن تنطق

بأسوأ ما يمكن أن تتدهور اليه علاقات الرجال بالنساء .. تنطق بالاحتراف » (ص ١٣٣) :

ليست هذه الزوايا الاجتماعية في حضارتنا المعاصرة ، هي التي تعيش أميرة في احداها ، انها تعيش في تلك الزاوية « الفذة » تلك البوتقة التي تنصهر فيها تجربة المرأة المعاصرة بحق اذا ارتفعت الى مستوى حضارتها « .. فأنا لم أجد في حفرياتي حتى الآن المخلوق الذي يستهويني ويقنع وجداني بأنه رجل . فلم أصادف في حياتي من آمنت برجولته واطمأننت اليه سوى عوني » (١٤٠ ، ١٤١) . وفي نفس الوقت يشدها فراغ بارد في أعماقها ، نقطة باردة في حياتها المزدوجة ، نحو خورشيد : فتى في عمر ابنها ! والمرأة تجد نفسها في هذه المعاناة وتفقد نفسها حين تخلو حياتها من شيء تمانيه » (ص ٤١) . أي أن التناقض الصارخ بين امكانيات الحياة السوية ، وواقع الحياة غير السوية ، هو معنى المعاناة — أو التمزق في حياة المرأة البرجوازية الحديثة . وهي تتوهم أن جراحها تلتئم في ظل القيمة الانسانية في عرفها ، والتي تدعوها العطاء « .. وبيد مرتجفة أرشدت أصابعه الضالة .. فتناول يدي ، وقبل أطراف أناملي ، كأنها شيء ثمين مقدس يخشى عليها من حرارة الانفاس .. وتفتح كياني كله لاستقباله في حنان لا حد له .. وبدأ الطفل اللهفان يطمئن الى الطعام المبذول ، ويتقاضاه في سكون وامتنان » (ص ١٦٢) وليس هذا العطاء تعبيراً رومانسياً عن أزمة المرأة ومعنى الجنس لديها .. رغم أن هذه الأزمة تشتمل بالضرورة على عنصر رومانسي ، تبرزه الكاتبة في حوار بين أميره وخورشيد :

— « .. كل امرأة تأخذ شيئاً من الرجل الذي تريده .. وأنت منحت بلا أخذ .. أعطيت بلا سؤال .. كما يفيض الينبوع من باطن الأرض الصلده المعتمة رقراقاً صافياً .. لا أثر فيه من كدو طينها المهين..

وترقرقت الدموع في عيني وجذبت رأسه نحوي ، وقبلت فمه المرتجف :

ـ أنت جميل .. نبيل .. كأزهار الزنبق .

ـ تلك التى ترتوى من نبع الصفاء (ص ١٦٣) .

ولكن هذا العنصر مترابط مع بقية العناصر الصانعة للمأساة ، ولهذا لم تتحول قط الى مأساة رومانسية . ولذلك لا تتضخم الرؤية الذاتية للكاتبة ، فتجعل من الرجل العربى المعاصر ، انساناً شرقياً ، والفتاة المعاصرة كائناً حضارياً متقدماً عليه . ان عونى مثال الزوج المتحضر المتقدم فى مستوى المرحلة الحضارية التى يجتازها تاريخنا العربى ، وأميره مثال المرأة التى تعانى أزمة الضمير العربي فى ضياعها بين أصالتها الخافقة بين أحضان عونى و « المثلة الفطرية التى تكمن فى أعماقها » (ص ١٧١) وموقف المؤلفة من هذا الضياع غاية فى الوضوح .. « هذا هو الحل الوحيد أمام ما لا يمكن تصديقه .. أمام الكوارث التى تكذب كيان حياة كاملة وتهدم منطق عمر كامل .. الازدواج أمر غير ممكن لانسانة مثلى .. يجب أن تسقط من حياتى هذه اللحظة الغريبة » .. وهنا بالتحديد، فى صميم هذا الحل تكمن المأساة. وهى ليست مأساة رومانسية على الاطلاق، ليست التراجيديا البرجوازية فى مرحلة متخلفة ، أو فى عزلة عن بقية عناصر التراجيديا المعاصرة . فى ظلام السينما « سيكون الظلام سائداً . ويتسنى لى أن أندمج فى المناظر الغريبة عن عناصر وجودى .. ولكن لا يوجد شىء غريب عن عناصر وجودنا حين تكون نفوسنا مسرحاً لمأساة » (١٧٣) .. هكذا تقول أميره قبيل الانتقال الى المشهد الاخير فى التراجيديا، قبيل أن ينكفىء خورشيد على صدرها « .. وقد تقلصت أصابعه على كتفى وجعل يهتز ببكاء جاف لا أثر فيه للدموع فتمزق قلبى ، واحتضنته وأدركت أن هذا الفتى هو قدرى المقدور .. لا نجاة لى منه وبدأت أنفاسه تهدأ .. وأخذته بين ذراعى ، وألقيت ظهرى الى الوراء ، وقرأ فى عينى الاستسلام . وأنا ما من خلية فى جسدى لديها ذرة من المقاومة له » (ص ١٨٢) . « وأغمضت عينى لأتمثله يلفنى الى السماء التى رفعته اليها .. والى

بشريته التى رددتها اليه بعد أن كان حيواناً .. بل أنت الذى رددت الى بشريتى ، ومنحتنى وجودى ، بعد ان كنت وجوداً مشاعاً فى شخص آخر : ملك يمين ! ثم أجهدت مخيلتى لأراه كما كان أمس ، لأرى لحظة الأبدية التى ارتفعت ورفعته اليها .. فى بذل حنون واثق فخور » (ص ١٨٥) .

لنلتقط اذن عناصر المأساة وها هى ذى تكتمل : رد الفعل العنيف عند المرأة المعاصرة ازاء المكاسب الحضارية الواسعة التى أحرزتها هو التمرد على الشكل القديم للعلاقة بينها وبين الرجل ، ما دام مضمون هذه العلاقة تغير تغيراً كيفياً . والتمرد على الشكل القديم يتسع لابتلاع قيمة أخرى مصاحبة له هو الزواج من رجل يماثلها فى السن أو يزيد ، فيتجه فى ثورتها على الشكل القديم الى استهواء الفتيان من سن أبنائها . ويلتقى هذا التمرد بآخر يقابله فى منتصف الطريق من جانب الفتيان أنفسهم فالفتاة التقليدية التى تصغرهم ما تزال فى مرحلة متخلفة بالنسبة الى المرحلة التى يعبرها المجتمع كشكل . انها ما تزال مشدودة بوضعيتها التاريخية الى المرحلة القديمة ، لذا تنخر عظامها الجراح الرومانسية . أما الفتى فيتجه مباشرة الى المرأة الناضجة الأنوثة المكتملة الوعى فى نظره ، المرأة فى سن أمه . هذا اللقاء بين الشاب الصغير والمرأة الناضجة ، يختلف تماماً عن اللقاء الأوروبى بين الفتاة الصغيرة والرجل الناضج . كما يختلف بديهياً عن مأساة الفقر فى بلادنا التى تدفع الطفلة الصغيرة الجميلة الى أقرب أحضان عجوز ثرى !

وحقاً ، نحن نستمع الى أميرة ، تتهم عونى بأنه دفعها الى اكتشاف ضعفها (ص ١٨٩) « انه السبب فى كل ما حدث لى من انهيار » (ص١٩١). هو الذى حطم مناعتى ... وضعنى وجهاً لوجه أمام ضعفى ورغبتى ... مزق الستار الذى كان يخفى حقيقة أعماقى عنى » (ص ٢٠٠) .

وليس هذا بالضعف الأنثوى ازاء قوة الرجولة ، انه قوة الأغلال

القديمة ، ازاء الحرية الجديدة التي تتعثر غالباً في خطوتها الاولى . والصراع بين القوتين ، يحقق مكسبا لهذه أو لتلك ، ولكنه على الدوام يصنع شيئاً جديدا ، كأن تخرج عملية الأخذ والعطاء من طبيعتها الحسابية هذه الى المعنى الانساني الشديد العمومية والاطلاق ، كما تقول أميرة « كان عطاء ولم يكن استسلاماً » (٢٠٠) .

وبذلك تكون الكاتبة خططت في نهاية قصتها تعبيراً ناضجاً عن أن ضياع المرأة العربية المعاصرة هو خلاصة اللحظة الحضارية المأساوية التي نعيشها . وقد اعتمدت أحداث القصة على التصوير الخاطف لجزئيات شخوصها ، والتحليل النفسي بتركيز الحوار الى أبعد ، فأنضجت أجواء التراجيديا .

والبناء الفني للشخصيات ، كان حريصاً على صياغة أميرة من الداخل والخارج صياغة تعبيرية ناجحة في تجسيم البنيان الداخلي والخارجي ، لذاتها وتجربتها الخصبة العميقة ، بحيث كانت بطلاً تراجيدياً ممتازاً في تمثيل المرأة البرجوازية المعاصرة ومأساة ضياعها الراهن . فأوضحت أن الفراغ ليس مرادفاً للضياع ، وان كان أحد مظاهره ، وأن أزمتها ليست تناقضاً بينها وبين الرجل الشرقي المتخلف ، بل على العكس ، بين أغلالها القديمة ومكتسباتها التحررية على يدي الرجل الحديث .

وشخصية عوني لا يمكن فهمها على ضوء الأبعاد الفوتوغرافية للانسان العربي الجديد ، وانما هو شخصية رمزية منذ البداية الى النهاية .. شخصية تكاملت فيها مقومات تحررنا الحديث ، وانعكاسه على أكثر جوانب « الرجل » خصوصية ، وهي علاقته ـ الزوجية ـ بالمرأة ومن هنا لن ندهش كثيراً لذلك الوجه الغريب في علاقته بأميرة ، العلاقة التي تتسم بالصراحة والشجاعة والتسامح .

أما شخصية خورشيد ، فلم تبذل الكاتبة جهداً فى تصويرها ، فجاءت تلخيصاً باهتاً لمجموعة من اللمسات السريعة للغاية . لم تكن فى المستوى المطلوب من هذا النموذج الهام ، الطرف الحيوى الثانى فى التراجيديا . ولقد أثر تكوينه الباهت أيما تأثير فى صورة أميرة وعونى ، والتجربة الجامعة لهذه الأطراف الثلاثة ..

على أن صوفى عبد الله استطاعت أخيراً أن تقدم لنا أول أضخم تجربة فنية - بين الكاتبات العربيات المعاصرات - أوجزت بها تلك المرحلة الدامية من حياة الرجل والمرأة المعاصرين اللذين يتمدد فى كيانهما معنى الجنس تائهاً ضائعاً فى غمرة الفراغ البرجوازى . الفراغ الذى يمزق ذلك الكيان جراحاً عميقة لا تتصل بالرؤية الرومانسية الزائفة ، أو القيم السوداوية الرابضة فى طور متخلف عن حضارتنا .. وانما يلتحم الفراغ النفسى والضياع الجنسى فى أزمة البحث عن الوجود ، بل خلال تحقيق هذا الوجود ..

***

ولعلنا نستطيع الآن أن نضع أيدينا على أهم الخيوط الرئيسية التى تصل بين ليلى وصوفى وكوليت ، والضياع الحائر بينهما . ان صورة الجنس عند الأديبات الثلاث تستمد خطوطها من وعيهن المتقارب بالقيمتين - الفنية والانسانية - للجنس فى الأدب . مهما تفاوتت هذه القيمة وذلك الوعى من واحدة الى أخرى . هذه الصورة للجنس تتجاوز اللحظة الميكانيكية فى العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة ، وتتجاهل العلاقات الشاذة المشوهة، وتعتمد اما على خواطر التأمل الفكرى (ليلى) أو تتسم برومانسية حالمة شفافة (كوليت) أو تستولى على حواسنا بشريحة تتشابك فيها الجذور الاجتماعية للمأساة وتتجلى شعيراتها (صوفى) .

والجنس عند جميعهن تعبير مأساوى عن ضياعنا .. تبهت دلالته فى تحقيق وجود الأنثى العربية لعجز الرجل الشرقى عن اللحاق بمستواها

الحضارى (ليلى وكوليت) . وتتضح دلالته فى جراح المرأة المعاصرة التى يدميها التناقض بين القيم القديمة والحياة الجديدة (صوفى) .

والضياع عند الكاتبات الثلاث قد تلمسه فى خلو حياة المرأة والرجل من الحب ، فيصبح الجنس ملجأ من الضياع كأى صنف من المخدرات ، (ليلى وكوليت) وربما يكون الضياع تعبيراً عن الحب نفسه ، والجنس تلخيصاً للاثنين (ليلى وكوليت أيضاً بالاضافة الى صوفى) .

والفراغ الفكرى عند ليلى بعلبكى غيمة بنفسجية ، والفراغ العاطفى عند كوليت سهيل غيمة رومانسية ، والفراغ الزمانى عند صوفى عبد الله غيمة تراجيدية .

غير أن الكاتبة العربيه ، فى خاتمة المطاف ، كانت فى مستوى مسئوليتها ، وأخلصت فى التعبير عن نفسها وجيلها ومجتمعها وحضارتها وعصرها ، جميعاً .

خاتمة

مستقبل الجنس فى القصة العربية

ليست أزمة الجنس فى القصة العربية الحديثة – كما عرضنا لها فى الفصول السابقة – وليدة لنظريات فى الفلسفة أو الحضارة . ذلك أن الحركة الفكرية المعاصرة فى بلادنا ، لم تنبت بعد اتجاهات فلسفية أو حضارية يمكن لها أن تؤسس نظرة للجنس أو الحياة ، اذ نحن ما نزال نرتبط بأوروبا وفلسفاتها وحضارتها ، بأكثر من وشيجة واتصال .

على أن ارتباطنا الحضارى بأوروبا لم يعد تقليداً أو احتكاكاً ميكانيكياً وانما هو يتجاوز هذه الخطوة القديمة ، الى معنى التفاعل الحى بين كافة المستويات التى بلغتها الحضارة الانسانية ككل .

فاذا كان الأدب الأوروبى يصور الجنس فى اطار نظرى يسمو به الى مستوى الرمز ، وأدبنا العربى ما يزال فى تعبيره عن هذه الظاهرة يقتصر على دلالتها الاجتماعية أو النفسية .. فاننا نعلم أن المسافة الموضوعية بين التكوين الحضارى للفنان العربى وزميله الأوروبى هى المرآة الصادقة لمعنى تطورنا .

ولقد تفاوتت قيمة التطور فى أدبنا « الجنسى » من كاتب الى آخر .. فبينما يعتمد نجيب محفوظ من زاوية رئيسية على تصوير الجنس كظاهرة اجتماعية ، ويشاركه فى هذه النظرة يوسف ادريس .. نلحظ كليهما يختلف عن الآخر فى المنهج الفكرى والتعبيرى معاً . فنجيب محفوظ لا يعنيه مطلقاً أن يصل بطريقة « رياضية » الى الانسان خير بطبيعته أو

شرير . وانما يوجه اهتمامه كاملا الى التقاط كافة العلاقات المتشـــابكة المعقدة ، ليومىء لنا فى النهاية بمأساة الجنس انعكاساً لمأساة المجتمع . أما يوسف ادريس فيعمد الى ابراز قطبى الاخلاق البشرية ـ الخير والشر ـ ويدير عدسته الميكرسكوبية الى الجزئيات الدقيقة التى تنتهى فى الأغلب بتعميمات تجريدية مطلقة .

***

ومن السمات الدالة على نزعتنا الى التحرر من تقليد أوروبا تقليداً ميكانيكياً ، ما نشهده فى القصة التى اخترتها من بين أعمال سهيل ادريس للدراسة والبحث ، فقد صورت لنا اللقاء بيننا وبين الحضارة الأوروبية من خلال أزمة الجنس ، فكان لقاء حياً أصيلاً يتسم بالعديد من مظاهر تطورنا فى تلك المرحلة . وقد كانت « الحى اللاتينى » بمثابة النقيض المقابل لقصة عبد الحميد السحار « جسر الشـيطان » التى صاغ فيها المؤلف الانسان العربى كرد فعل مذعور أمام الحضارة الأوروبية الصاخبة .

ونكتشف فى أدبنا كذلك نزعتين طيبتين هما اقتران الجنس بمسألة المصير فى أدب محمود البدوى ، ومحاولة الكشف عن العناصر المتحدية لعناصر الجنس فى أدب يحيى حقى .. وبالرغم من أن الأدب الأوروبى يزخر بمثل هذه المعانى ، الا أن تعمق أدبنا فى صميم حياتنا الحقيقية ، لم يدع لأوروبا أن تترك بصماتها على هذا الأدب .

وحقاً ، يؤسفنا للغاية ، أن نرى كاتباً متخصصاً فى الأدب الجنسى مثل احسان عبد القدوس ، يتحول بموضوعات الجنس الى مجموعة من المسائل الثانوية التافهة ، بينما يركز عليها فى مجال التصوير ، حتى يصبح أدبه بانوراما هائلة للعلاقة الجنسية بين البشر ، فى لحظتها الميكانيكية ، وقشرتها الخارجية فحسب .. وحقاً تنحرف بعض الكاتبات العربيات عن التجـربة الانسانية العميقة التى تخصصن فى علاجها ، ينحرفن عن هذه التجـربة

الى التقاط بضع جزئيات عديمة الجـدوى الفكرية والقيمـة الفنيـة على السواء .

الا أن ذلك كله لا يدمغ أدبنا ـ ككل ـ بالتفاهة .. فنحن ما زلنا ـ فى المستويين الفكرى والفنى ـ فى مرحلة متخلفـة حضـارياً ، ومن الطبيعى أن تكون فنوننا ـ بهذا المقياس ـ متخلفة بالضرورة . على أن هذا التخلف ـ فى المستوى الاجتماعى ـ بدأ يتقهقر بمعدل معقول . ومطلوب من أدبائنا اذن ، اللحاق بالركب المتقدم .

ولقد نوقشت أزمة الجنس فى انتاجنا القصصى على أنها أزمة اجتماعية ونفسية أى أزمة حضارية . والحق أن هذا الانتاج بعينه يتضمن فى بنائه ومحتواه أزمة حقيقية فى الفكرة والتعبير .

فما تزال عيوننا قاصرة على رؤية الأبعاد المختلفة لقضية الجنس ... لا كتعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وانما كتجسيد جوهرى للكثير من معانى حياتنا ، وفى مقدمتها معنى الحرية .

وأعتقد اننى من خلال متابعتى لهذه القضـية فى الانتـاج الحديث (وبعضه لم يطرح للبحث فى هذه الدراسة) .. أعتقد أننى أستطيع أن أحدد ملامح أدب المستقبل فى معالجته لأزمة الجنس على النحو التالى :

١ ـ لن تكون المشكلة هى معنى الجنس فى حياتنا ، وانما هى علاقة هذا العنصر ببقية عناصر الحياة (وبوادر هذه الظاهرة تبدو واضحة فى أدب يحيى حقى) .. وسوف يستلزم ذلك استحداث مناهج جديدة للتعبير ، لم توفق الاعمال المعاصرة الى الآن فى استحداثها .

٢ ـ لن نرى موضـوعاً يدعى « أزمة الجنس » بالفهم التقليـدى ، وانما ستتبلور هذه الأزمة من خـلال أزمة الانسـان الحديث بوجهيها : الاجتماعى والوجودى (والأعمال المبكرة لمحمود البدوى ، هى الجذور

الواقعية لهذه الوجهة ، وهناك بعض الأعمال المعاصرة لكتاب وكاتبات من جيل الشباب ، تتبنى هذه الجذور) .

٣ ـ سوف يؤثر التطور الاجتماعى فى حياتنا تأثيراً مباشراً ، ومن ثم لا بد أن يتطور تفكيرنا الفني بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد .. ومن هنا أعتقد جازماً أن ثمة تغيرات حاسمة ستطرأ على مفهوماتنا لأزمة الجنس والتعبير عنها ، للدرجة التى لا يمكن معها لأى ناقد أو باحث ان يتنبأ بأبعادها .

على أن هذا لا يعفينا من القول في خاتمة المطاف أن على القصـــة العربية أن ترتفع الى مستوى مسـئولياتها ، فتنهض بعبء التعبير والتقييم والتوجيه لحياتنا الجديدة ، بما يكفل لنا في جولة أخرى مع أدبنا القصصي، أن نحيي مشاركته الفعالة فى اثراء تجاربنا واغناء وجداننا الانساني .

الفهارس

فهرس الاعلام
الشخصيات والاماكن الواقعية والفنية

ا

ب

ش

ص

ط

ظ

ع

غ

ف

المصادر

ا ـ اعمال ادبية (عربية)
(الطبعات التي اعتمد عليها البحث)

١ ـ ادريس (د. سهيل) : ● الحي اللاتيني ـ رواية ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٥٥

٢ ـ ادريس (د. يوسف) : ● أرخص ليالي ـ مجموعة قصص ـ سلسلة الكتاب الذهبي ـ القاهرة ١٩٥٤
● أليس كذلك ـ مجموعة قصص ـ المكتب الدولي للترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٧
● حادثة شرف ـ مجموعة قصص ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٥٨
● الحرام ـ رواية ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٩

٣ ـ البدوي (محمود) : ● الرحيل ـ مجموعة قصص ـ ١٩٣٥
● رجل ـ مجموعة قصص ـ ١٩٣٦
● الذئاب الجائعة ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٧
● العربة الاخيرة ـ الكتاب الفضي ـ القاهرة ـ ١٩٥٨
● الاعرج في الميناء ـ الكتاب الفضي ـ القاهرة ـ ١٩٥٨

٤ ـ الحكيم (توفيق) : ● الرباط المقدس ـ رواية ـ الكتاب الذهبي القاهرة ـ ١٩٥٥

٥ ـ السحار (عبدالحميد جودة) : ● همزات الشياطين ـ مجموعة قصص ـ لجنة النشر للجامعيين ـ القاهرة ـ ١٩٤٦
● صدى السنين ـ مجموعة قصص ـ لجنة النشر للجامعيين ـ القاهرة ـ ١٩٥١
● المستنقع ـ مجموعة قصص ـ الكتاب الفضي ـ القاهرة ـ ١٩٥٧
● ارملة من فلسطين ـ مجموعة قصص ـ الكتاب الفضي ـ القاهرة ـ ١٩٥٩

● الحصاد ـ رواية ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٠
● جسر الشيطان ـ رواية ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٢

٦ ـ بعلبكي (ليلى) : ● انا احيا ـ رواية ـ دار شعر ـ بيروت ـ ١٩٥٨
● الآلهة الممسوخة ـ رواية ـ بيروت ـ ١٩٦٠

٧ ـ حقي (يحيى) : ● قنديل أم هاشم ـ رواية ـ سلسلة «اقرأ» ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٥٠
● دماء وطين ـ مجموعة قصص ـ «اقرأ» دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٥٥
● أم العواجز ـ مجموعة قصص ـ الكتاب الذهبي ـ ١٩٥٥

٨ ـ خوري (كوليت سهيل) : ● أيام معه ـ رواية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ١٩٥٩
● ليلة واحدة ـ رواية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ١٩٦١

٩ ـ عبد القدوس (احسان) : ● انا حرة ـ رواية ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٤
● أين عمري ـ رواية ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٨
● البنات والصيف ـ مجموعة قصص ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٩
● لا انام ـ رواية ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٦٠
● الخيط الرفيع ـ مجموعة قصص ـ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٦١

١٠ ـ عبد الله (صوفي) : ● دموع التوبة ـ الدار العربية للنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥٩
● لعنة الجسد ـ الدار العربية للنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥٩
● عاصفة في قلب ـ كتاب الهلال ـ القاهرة ١٩٦٢

١١ ـ لاشين (طاهر) : ● يحكى أن ـ الدار القومية للطبع والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥٩

١٢ ـ محفوظ (نجيب) : ● القاهرة الجديدة . ط ٤ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٢
● خان الخليلي ط ٥ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٢
● زقاق المدق ط ٤ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٦١
● السراب ط ٣ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٠
● بداية ونهاية ط ٤ الكتاب الذهبي ـ القاهرة ـ ١٩٦١
● بين القصرين ط ٣ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٠
● قصر الشوق ط ٤ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٢
● السكرية ط ٤ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٦٢

١٢ ـ هيكل (د. محمد حسين): ● زينب ـ كتاب الهلال ـ عدد ٢٢ ـ القاهرة ـ ١٩٥٣

هـ ـ اعمال ادبية (اجنبية)
(يقتصر الباحث على ذكر الكاتب والكتاب)

١ ـ بلزاك :	● امرأة في الثلاثين	رواية
٢ ـ بوكاشيو :	● قصص الديكاميرون	حكايات
٣ ـ جويس (جيمس) :	● يوليسيس	رواية
٤ ـ زولا (اميل) :	● المدمنون	رواية
	● نانا	رواية
٥ ـ سارتر (جان بول) :	● المومس الفاضلة	مسرحية
٦ ـ ساغان (فرانسواز) :	● صباح الخير ايها الحزن	رواية
	● ابتسامة ما	رواية
	● في شهر في سنة	رواية
	● هل تحبين برامز ؟	رواية
٧ ـ فلوبير (جوستاف) :	● مدام بوفاري	رواية
٨ ـ كالدويل (ارسكين) :	● ارض الله الصغيرة	رواية
٩ ـ لورنس (د. هـ.) :	● عشيق الليدي تشاترلي	رواية

١٠ـ موبسان (جي ـ دي) : ● حياة امرأة — روايـة

١١ـ مورافيا (البرتو) : ● امرأة من روما — روايـة

● فتاة من الاقاليم — روايـة

١٢ـ موليير : ● دون جوان — مسرحية

١٣ـ همنغواي (ارنست) : ● وداعا للسلاح — روايـة

● الشمس تشرق ثانية — روايـة

هـ ـ دراسـات

(مرتبة وفقا لمكانها في سياق البحث)

١ ـ البطل في الادب والاساطير ـ د· شكري محمد عياد ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ١٩٥٩

2 — System of Consanguinty and Affininty of the Human Family, Washington, Ed. 1871

٣ ـ التوراة ـ العهد القديم من « الكتاب المقدس » ـ سفر التكوين

٤ ـ التوراة ـ العهد القديم من « الكتاب المقدس » ـ سفر القضاة

٥ ـ التوراة ـ العهد القديم من « الكتاب المقدس » ـ سفر صموئيل الثاني

٦ ـ التوراة ـ العهد القديم من « الكتاب المقدس » ـ سفر نشيد الانشاد

٧ ـ الادب المصري القديم ـ د· سليم حسن (لا ذكر لاسم الناشر او تاريخ النشـــر)

٩ ـ الف ليلة وليلة (دراسة نقدية) ـ د: سهير القلماوي ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٦٠

٩ ـ فن القصة القصيرة ـ د· رشاد رشدي ـ مكتبـة الانجلو المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٥٩

10 — The Critical Performance, Ed. by Stanly Edgar Hymen, the Portable, New York, 1962

11 — The Future of the Novel, Henry James, the Portable, New York, 1957

12 — D. H. Lawrence, Ed. by Dianes Trilling, the Portable, New York, 1954

13 — Some Studies in Modern Novel by Dorothy M. Houve, London, 1956

14 — The Modern Novel in America, Fredrick Hoffman, the Portable, New York, 1960

15 — The Short Story in America, Kay B. West, NeW York, 1960

١٦ ــ ملامح من المجتمع العربي ــ محمد عبد الغني حسن ــ سلسلة «اقرأ» ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٥٩
١٧ ــ انكليزي يتحدث عن مصر ــ ا٠ و ــ لين ــ ترجمة فاطمة محجوب ــ سلسلة « كتب الجميع » ــ القاهرة ــ ١٩٥٦
١٨ ــ القصة في لبنان ــ الدكتور سهيل ادريس ــ مطبوعات معهد الدراسات العربية ــ القاهرة
١٨ ــ فجر القصة المصرية ــ يحيى حقي ــ المكتبة الثقافية ــ الدار المصرية للكتب ــ القاهرة ــ ١٩٦٢
١٩ ــ في الثقافة المصرية ــ محمود العالم وعبد العظيم انيس ــ دار الفكر الجديد ــ بيروت ــ ١٩٥٥

د ــ مجـــلات

١ ــ الثقافة الوطنية	ــ اللبنانية	ــ شهرية	
٢ ــ المجلة الشهرية	ــ المصرية	ــ شهرية	
٣ ــ الشــهر	ــ المصرية	ــ شهرية	
٤ ــ الآداب	ــ اللبنانية	ــ شهرية	
٥ ــ الادب	ــ المصرية	ــ شهرية	
٦ ــ العالم العربي	ــ المصرية	ــ اسبوعية	

فهرس تحليلي

ص

فهرس عـام

الموضـــوع	الصفحة

مؤلفـات
الدكتور غالى شـكرى

(١) سلامة موسى وازمة الضمير العربى ·

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجى - القاهر ١٩٦٢ ·
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥ ·
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ ·
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣ ·

(٢) ازمة الجنس فى القصة العربية ·

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ ·
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ ·
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ ·

(٣) المنتمى - دراسة فى ادب نجيب محفوظ ·

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤ ·
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩ ·
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢ ·
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧ ·
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ ·

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى ادب توفيق الحكيم ·

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ ·
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦ ·
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢ ·

(٥) ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

ـ الطبعة الأولى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ ٠

(٦) امريكا والحرب الفكرية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٨ ٠

(٧) شعرنا الحديث ٠٠٠ الى اين ؟

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٨ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ ٠

(٨) ادب المقاومة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٠ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

(٩) مذكرات ثقافة تحتضر ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٠ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٠) معنى المأساة فى الرواية العربية ٠

ـ الجزء الأول ـ الرواية العربية فى رحلة العذاب ٠

الطبعة الأولى ـ عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٧١ ٠

الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ ٠

(١١) العنقاء الجديدة صراع الأجيال فى الأدب المعاصر ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧١ ٠

الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ ٠

(١٢) ذكريات الجيل الضائع

ـ الطبعة الأولى ـ وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ١٩٧٢ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٢ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٤) التراث والثورة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٣ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(١٥) عروبة مصر وامتحان التاريخ ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ ٠

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية ٠

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ ٠

(١٨) عرس الدم فى لبنان ٠

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٦ ٠

(١٩) غادة السمان بلا اجنحة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٢٠) يوم طويل فى حياة قصيرة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ ٠

(٢١) النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٢ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ ٠

(٢٢) الثورة المضادة فى مصر ٠

ـ الطبعة العربية الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ ٠

ـ الطبعة العربية الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٣ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ كتاب الأهالى ـ القاهرة ١٩٨٧ ٠

ـ الطبعة الفرنسية الأولى ـ دار لوسيكومور ـ باريس ١٩٧٩ ٠

ـ الطبعة الانجليزية الأولى ـ دار زد ـ لندن ١٩٨١ ٠

(٢٣) الماركسية والأدب ٠

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩٠

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب ٠

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت١٩٧٩٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ ٠

(٢٥) انهم يرقصون ليلة راس السنة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ ٠

(٢٦) محاورات اليوم السابع ٠

دراسات عن مصر فى الأدب العربى الحديث ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠ ٠

(٢٧) البجعة تودع الصياد ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(٢٨) دفاع عن النقد ـ خلفية سوسيولوجية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الفكر ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(٢٩) محمد مندور ، الناقد والمنهج ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(٣٠) بلاغ الى الراى العام ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار اخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨ ٠

(٣١) دكتاتورية التخلف العربى ٠

١ ـ مقدمة فى تاصيل سوسيولوجيا المعرفة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٦ ٠

(٣٢) الثقافة العربية فى تونس ـ الفكر والمجتمع ٠

ـ الطبعة الأولى ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ ٠

(٣٣) مواويل الليلة الكبيرة ـ رواية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٥ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار التونسية ـ تونس ١٩٨٦ ٠

٣٤ ـ مرآة المنفى ـ أسئلة فى ثقافة النفط والحرب ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ ٠

٣٥ ـ برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ ٠

٣٦ ـ اقواس الهزيمة ـ وعى النخبة بين المعرفة والسلطة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات والنشر ـ القاهرة ١٩٨٩٠

(٣٧) اقنعة الارهاب ـ البحث عن علمانية جديدة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى نوبل ٠

ـ الطبعة الأولى ـ الهيئة العامة للاستعلامات ـ القاهرة ١٩٨٨ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الفارابى ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٣٩) توفيق الحكيم ـ الجيل والطبقة والرؤيا ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفارابى ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٤٠) الاقباط فى وطن متغير ٠

ـ الطبعة الأولى ـ كتاب الاهالى ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

مترجمات

ادب المقاومة فى فيتنام

ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٦٩ ٠

رقم الإيداع : ٢٣٩٥/ ١٩٩١
الترقيم الدولى : ٦ ـ ٤٨ ـ ٠٠ ـ ٠٩ ـ ٩٧٧

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٣٤٨١٤

بيروت: ص. ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف: ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣